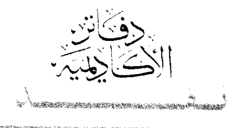
أكاديمية الفنون

نظرية في فلسفة الفن

د. صلاح قنصوه



رئيس الأكاديمية
ورئيس مجلس إدارة الإصدارات

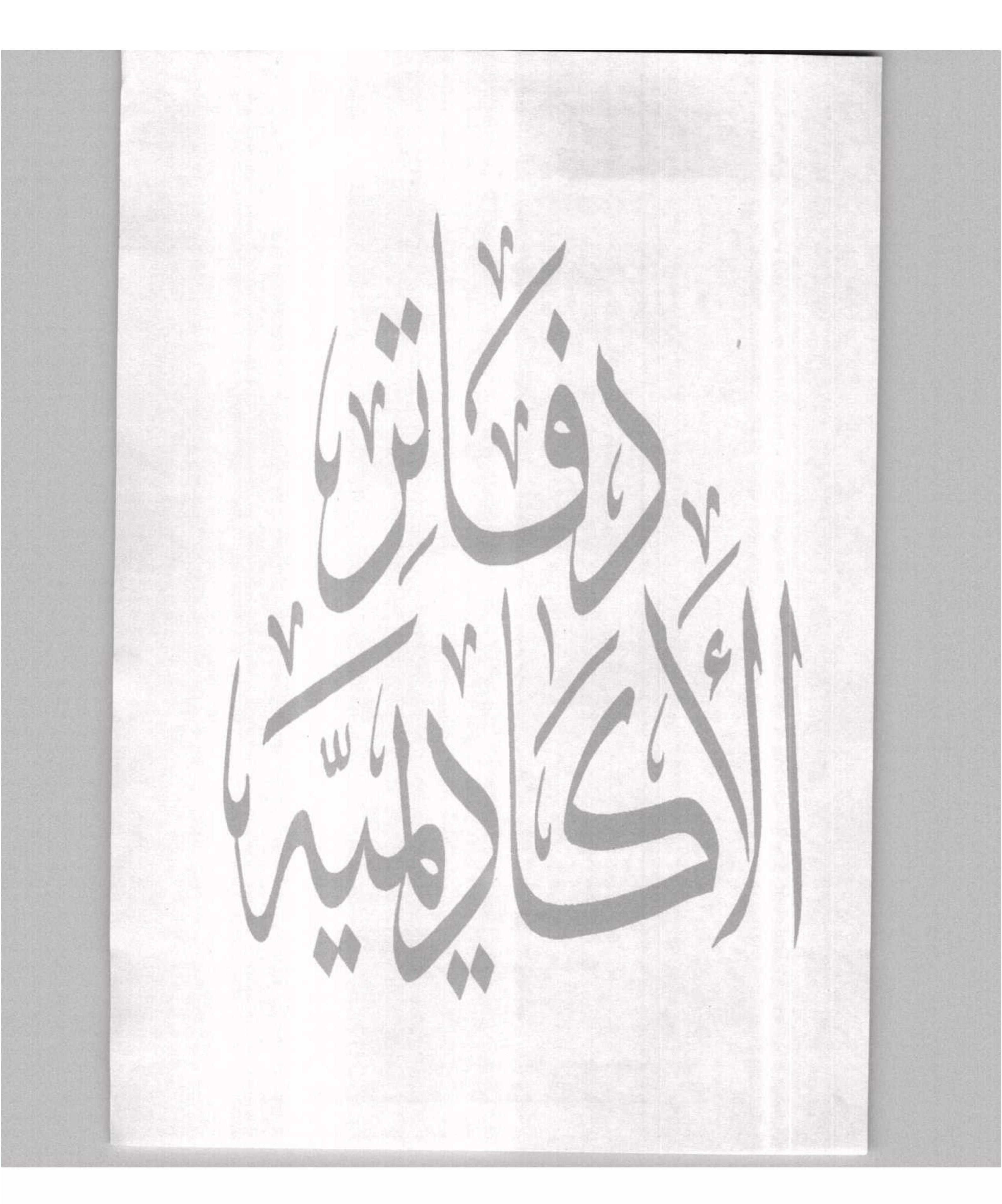
إشراف فني : صلاح مرعى
خطوط : حامد العويضى
إخراج فني : هانى صبرى
تنفيذ كمبيوتر : خالد الجندى
سكرتير التحرير : أحمد رمضان
شئون الإصدارات : عبد الستار عمار
الإدارة المالية : على طه
متابعة النشر : عبلة هديب

أمين الأكاديمية : د. مصطفى سلطان

المحتويات

د. قنصوه..
مسئولية المفكر
عن إبداعه النظرى

تصدير بقلم


دفاتر الأكاديمية

"**نظريتى**" هى مبتدأ العنوان الذى يبدأ به دفتر المفكر المعروف د. صلاح قنصوه (الأستاذ والعميد السابق للمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون). وهنا سوف يبدو اللجوء إلى عنوان يشير إلى" نظريته" ، باعتباره منحى شخصيا، وإنه لكذلك فعلاً، فهو ما أردناه ، لتخرج إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون فى الحركة النظرية للفن، إذ نؤكد أن المقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد، ومن ثم فالخصوصية واردة فعلاً ، لأنها محكومة بالمنهج من ناحية، كما أنها سوف تطرح تنوعا من شأنه أن يتيح الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها، وتضيف تنوعا أكثر من ناحية أخرى، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأى العام الثقافى وأحكامه.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة فى إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيم المعنون بـ"فجوة الحداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه - لأول مرة - تفاصيل وقائع المناقشة، بل هى المنازلة الساخنة، ليتحقق مبدؤنا بألا نبقى شيئا فى "العتمة"، بل لا بد من الخروج كليةً إلى "النور". وفى استهلال مقدمتى لهذا الكتاب الأول كتبت أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة "أكاديمى" هى ذاتها "مهنتنا"، وبأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قمتها النخبة بكل فئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعا كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المفترض أن يكون البيان الوظيفى لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحى هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوى مبدع، فيتنطع الإحباط فى كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامى المتعاظم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين فى قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبى الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات فى حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعى فى



بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع فى الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد فى عالمهم الوظيفى المتكلس، جنبا إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر فى العمل الأكاديمى، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون فى هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوى.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمى مقرونا بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمى فى الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد - وهى دائما مجرد احتمالات، ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومتربصة فى أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانات للتجديد والتجدد -هى الأصل فى المنهج عند التمكن من جوهر حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامدة - إن آجلا أو عاجلا - باعتبارها توضعات فنية مقننة، فى مواجهة التطور الذى ينعكس دائما - بالضرورة- عبر تجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالتواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك- إن آجلا أو عاجلا، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامدة تُوَاجَه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى يساعدها على إفساح الطريق دائما لحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب

هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة " الأكاديمية التجريبية" أو-كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارًا لتفاعلى معها...

وكنت يوم أن كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، هما: تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقائى مع الوزير، رأيت أن نبدأ بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضًا عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الثناء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفا ميتا، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل، أو بسبب التغاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلنا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعَاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تُذَيَّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدين بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى،

التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح".. وهو المساوى - عندنا - لفقدان

الحياة.. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين. وفى ضوء ذلك يمكننا فهم الإطار الذى يصدر خلاله دفتر د. صلاح قنصوه حاملا لعنوان " نظريتى" فى فلسفة الفن ، ومن ثم قد يتفق معه البعض أو يختلفون .... وهذا هو ما يتيح مساحة للجدال والاشتباك..

د. مدكور ثابت

٢٠٠٥



مقدمة
شخصية جداً

بقلم المؤلف


دفاتر الأكاديمية

منذ سنوات التكوين وأعوام النشأة الأولى كان الأمل الذى ألح علىّ هو أن أصبح فنانًا . ولم يكن ذلك الأمل محدد المعالم بنوع معين من الفنون أتطلع إلى إتقانه ، أو البراعة فى ممارسته.

ولقد حاولت كثيرًا فى طفولتى وصباى ، وصدر شبابى أن أرتجل - دون دراسة منهجية بطبيعة الحال - بعض الأنشطة الساذجة فى كثير من مجالات الفن. وكانت البداية فى الفنون التشكيلية، حيث كانت مادة الرسم سندى الأعظم فى الحصول على الدرجات التى تفرقنى عن زملائى فى المنافسة على التفوق والترتيب. وكنت أعكف فى بيت الأسرة على استخدام خامات بدائية لصنع ما يشبه النحت وعمل التماثيل الصغيرة . واهتممت بالموسيقى، وخاصة الغربية ، وكان إسهامى العزف على الفلوت ، والضرب على طشت الغسيل النحاسى عندما أسنده إلى الجدار بديلاً عن آلات الطبل والقرع، مما كان يزعج أعضاء الأسرة، فأتلقى منهم ألوان التقريع والاستهزاء.

غير أن ترددى إلى أفلام السينما التى تخصصت فى فن الأوبرا، والاستماع إلى الأصوات المستعارة الصادحة فى بعض محطات الإذاعة الأجنبية بهرنى وحفزنى إلى التقليد بحيث استطعت فى الثانوية وأعوام الدراسة الجامعية أن أبلغ درجة "البريتون" فى أصوات الرجال التى عادة ما كنت أشدو بها صارخًا ، بأسلوب كاريكاتورى فى أغلب الأحيان ، فى الرحلات الجامعية، وبين الأصدقاء والأقارب . وحفظت بعض "الأريات" الشهيرة ، وأحيانًا كنت أقلبها إلى اللغة العربية، مما كان يبعث على تسخين جو المرح والتهريج بين الرفاق. وربما تعاودنى تلك الحالة حتى اليوم فى سنى المتأخرة ، وأجد فيها فرصة للانطلاق والتحرر من روح الجد والرصانة التى أبغضها وأسعى إلى الانفلات من قبضتها ، وزيفها

فى كثير من الأحيان . أما فنون الأداء ، فقد عشقت الرقص ، وما زلت فى شيخوختى الراهنة أحتفظ بصلة وثيقة وحميمة به . ففى أثناء صدر الشباب كان يسود ما يسمى بالكلاكيت أو Tapdance الذى يعتمد على النقر بمقدم الحذاء وكعبه. ولقد وفقت فى ممارسته. كما تعلمت على أصدقاء أثرياء خطوات الرقصات المشهورة ، وكانت دراستى فى أوروبا عونًا لى على استثمار ما تعلمته من قبل فى حفلات نهاية الأسبوع هناك . غير أن ما تبقى لى من هذه المتع البريئة هو ما أجتهد فى بذله من طاقة فى الحفلات الاجتماعية ، وخاصة حفلات الزفاف. غير أن فنون الأدب شعرًا ونثرًا ، استعصت علىّ تمامًا حينما كنت أتطلع إلى اصطناعها . ولقد عانيت كثيرًا إخفاقى فى نظم قصيدة أو مقطع . تراءت لى أحلام لا حصر لها، كنت خلالها أنجح فى إتمام قصيدة ، ولطالما تعذبت عند الاستيقاظ صباحًا عندما صدمت بأن ما صنعته كان محض أحلام ، وبعدها انقطعت عن تلك الأحلام العصية على التحقق لأنصرف إلى قراءة الشعر، أو الإنصات إلى ما يبدعه الأصدقاء الذين كنت أحسدهم على موهبتهم، دون أن أخفى ذلك الشعور حتى اليوم.

أما النثر فارتضيت الاعتراف بالإخفاق فى تأليف قصة، أو رواية، أو مسرحية، وقنعت بما يسمى بتحسين الأسلوب فى كتابة مقالاتى، أو إعداد كتبى ، إلى جانب اهتمامى البالغ فى عرض أفكارى فى الندوات والمؤتمرات، فضلاً عن المحاضرات.

ولأننى مولع بتذوق الفن ، مخفق فى إبداعه ، أقنعت نفسى بأن ما أقدر عليه هو التفلسف فى الفن . ومن هنا كان طموحى فى دراستى للفلسفة بكلية الآداب، جامعة القاهرة، أن أتخصص فى علم الجمال، أو فلسفة الفن، والمعنى واحد. ولقد درج الطلاب والأساتذة فى قسم الفلسفة أن يكون التخصص فى تاريخ الفلسفة ومذاهبها دون إبداع وجهة نظر خاصة كما يصنع غيرنا فى أوروبا أو أمريكا. ولكننى أردت أن أعوض عن إخفاقى فى الفن بأن أصنع فى فلسفة الفن ما يصنعه الفنان فى فنه ، أى أن يبدع شيئًا، أو يضيف جديدًا، وليس حسبه ترديد ما يبدعه الآخرون ، أو إعادة إنتاجه ، أو مجرد دراسته وتفصيله. بيد أن

شئون الحياة لا تجرى وفق ما يتمنى المرء، فقد استضافتنى المخابرات العسكرية عندما كنت جنديًا بعد التخرج، ثم سلمتنى إلى وزارة الداخلية لأكون نزيلاً فى معتقلاتها وسجونها.

وعندما أفرج عنى اشتغلت وقتًا قصيرًا فى صحيفة الأهرام، ثم قرأت إعلانًا بالدخول فى السلك الأكاديمى، حيث أصبحت معيدًا فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية . وكان علىّ أن أسجل للماجستير ، ثم الدكتوراه . ولم يكن علم الجمال مطلوبًا بالطبع، فاشتغلت بفلسفة العلم ؛ الطبيعى ثم الاجتماعى . ونقلت إلى الجامعة بعدئذ أستاذًا للفلسفة المعاصرة وفلسفة العلم .

ولم تنقطع صلتى بعلم الجمال ، حبى الأول والأخير ، وكان من حسن الطالع أن انتدبت إلى أكاديمية الفنون عام ١٩٨٠ ، وهناك كان لقائى الحميم بحبى الأول ورفيق العمر . واجتهدت فى محاضراتى وندواتى للتعرف الوثيق بالفن في أرفع مستوياته فى الأكاديمية. قرأت، وطالعت ، واستمعت ، وشاهدت ، وتعرفت آراء كثيرة قد تتداخل معًا، وقد تتعارض أو تختلف فيما بينها ، إلا أنها طرحت الأسئلة الضرورية التى كان من شأنها أن تؤلف إجابات معينة عنها ، أو تحدد موقفًا بعينه من علم الجمال أو فلسفة الفن.

ولم يزودنى ذلك فحسب بالأسئلة الرئيسية ، بل قدم إلىَّ إجابات كثيرة اختلطت معًا ، وانفصلت عن مرجعيتها الفلسفية أو مذهبها الأصلى.

وبهذا الخليط الذى ينقصه التجانس أو الاتساق قدّر لى أن يكون ذلك الخليط بمثابة خامة، كالتى يصنع منها الفنان تشكيله الخاص المميز. وهو ما حاولت به أن أعوض عن تعويق أمنيتى الشخصية في أن أكون فنانًا.

وعسى أن يكون ما أطرحه بين يدى القارئ الكريم دعوة إلى إعادة النظر فى المصطلحات الجمالية التى ألفنا تداولها وكأنها أمر مقرر مفروغ منه، مثل الشكل والمضمون ، والواقعية الفنية وغيرها.

وهى ليست دعوة إلى الإقناع بقدر ما هى دعوة إلى الشك فى صحة ما أكتب، تشجيعًا وحفزًا إلى الشك أيضًا فيما كتبه غيرى، لتعود الأمور فى فلسفة الفن أو

علم الجمال أو الاستطيقا إلى براءتها الأصلية كمادة خام تحثنا على أن نعيد صوغها فى إهاب جديد، أو وجهة نظر أخرى أوسع استيعابًا وأكثر دقة.

ولأن ما أطرحه هنا هو حصيلة لأنشطة متعددة ، كالمحاضرات ، والندوات ، والمؤتمرات ، والمقالات المنشورة ، فقد تتكرر بعض فقراته أو أفكاره هنا وهناك. وأرجو أن يكون ذلك شفيعًا لى فى الرغبة فى الإلحاح على ذاكرة القارئ الكريم ومطاردتها.

صلاح فضل

٢٠٠٥

الفصل الأول

الإبداع الفنى
تشكيل لوجود جديد


دفاتر الأكاديمية

تسرب شعورنا القديم بالدهشة فى رمال المعرفة المترامية التى لا تزال تتكاثف حولنا فى موجات التخصص الدقيق التى لا تكف لحظة عن دفق المعلومات فى كل الشعاب، فتزحمنا الإجابات قبل أن نبادر بالسؤال. ويبدو أننا قد آنسنا أن ننزلق فى نعومة ويسر فى طرق شيدتها تلك الإجابات، فى حين كان علينا أن نشقها بالأسئلة.

وما نطرحه بين يدى القارئ سؤال قد يبدو ساذجًا، هو: ما الفن ؟ وما طبيعة العمل الفنى، أو بعبارة أخرى، ماذا يميز الإبداع الفنى ؟ والواقع أن السؤال الساذج هو السؤال الحقيقى ، مثل السؤال البرىء الذى يزعج به الطفل عالم الكبار، لأنه لا يزال ينعم بحرية الدهشة التى لا تنوء بعبء الإجابات السابقة.

ومن ثم فسؤالنا، لأنه ساذج وبرىء ، ينتمى إلى الفلسفة، أى فى نطاق علم الجمال الذى هو فرع من فروعها. فهو ليس علمًا بالدلالة العصرية للعلم، التى تشترط الموضوعية المنهجية للبحث، بحيث تفضى الخطوات التى يؤديها الباحثون المختلفون إلى الاتفاق حول نتائج بعينها فى مجال تداولى معين. ومن هنا تفترق الفلسفة عن العلم ؛ لأن اتساع موضوعها وشموله لا يمكن أن يضيّق عليه الخناق فى "فروض" علمية يمكن أن يحسم المنهج العلمى أو يفصل فى صحتها أو كذبها، على الوجه الذى يسلم إلى الاتفاق بين جماعة العلماء . فالفلسفة لا تقدم سوى "افتراضات" واسعة، قد يغزل منها العلم فيما يعد فروضًا محددة، وحينئذ تستقل عنها إذا ما تحققت صحتها.

ولكن يبقى للفلسفة إطارها النسقى (أى المذهب) الشامل الذى يسترفد مادته من العلم والتاريخ والفن والتجارب الشخصية، وكل ما يمكن أن يُستخلص منه تجريد أو تعميم ، ويلتئم فى مركب متسق، أو وحدة نظرية.



وقد اكتسب علم الجمال هذا اللقب فى مرحلة سابقة، عندما كانت العلوم جميعًا محتواة فى جوف الفلسفة. وكانت الفلسفة -على هذا المستوى- تمثل العلم الكلى فى مقابل علوم جزئية تابعة.

وعندما وضع "باومجارتن" هذه التسمية أول مرة فى عام ١٧٥٠، كان مسايرًا للتقليد الألمانى الذى لا يزال سائدًا فى ألمانيا حتى اليوم بدرجة ما، وهو الذى يرى فى الفلسفة علمًا. وقد أطلق "الإستطيقا" ، التى ابتكر اشتقاقها، على "العلم" الذى كانت تفتقده "العلوم" الفلسفية آنذاك، وهو البحث فى المعرفة الحسية التى هدفها الجمال، فى مقابل المعرفة العقلية التى هدفها الحق أو الحقيقة، وعلمها الخاص هو المنطق، وذلك من وجهة نظره (*).

وعندما أعقبه "كانط"، استخدم الإستطيقا تعبيرًا عن "الحساسية"، التى هى أولى درجات العقل التى تؤلف من التجارب المهوشة "مدركات" حسية Percepts إذا ما صبت فى قالبى المكان والزمان، ولا تصبح تصورات Concepts ، أى مدركات عقلية، إلا إذا صيغت فى مقولات الذهن، أو "الفهم" ، وهو الدرجة التالية من درجات العقل، لتتألف منها القضايا والأحكام.

وتلاه "هيجل" فاستخدم "الإستطيقا" لأول مرة بالدلالة المعاصرة بوصفها فلسفة الفن ، فى محاضراته التى نشرت فى كتاب عقب وفاته.

ولعلنا لا نجد اليوم من يصر على جعل علم الجمال (الإستطيقا) علمًا بالمعنى الحديث، إلا فيما كان فى الاتحاد السوفيتى ، وفى أوساط بعض الباحثين المصريين، ولكن لاعتبارات متباينة.

ففى الاتحاد السوفيتى كانت الفلسفة الماركسية هى العلم الكلى ، أو هى علم أعم القوانين، واجتهادات الباحثين الماركسيين السوفيت فى فلسفة الفن لا بد إذن أن تكون علمًا حتى يحظى بما للعلم من تقدير خاص يرد إلى الاتفاق حول نتائجه ، بخلاف سائر المجالات والفاعليات الإنسانية ، بحيث ينظر إلى كل من يخالف آراءهم، السطحية فى غالب الأحيان ، على أنه إنما يخاصم العلم وينحرف عنه!

أما باحثونا فى مصر والوطن العربى من غير الماركسيين فيرجون للإستطيقا أن تكون علمًا ، كما أصبح بعض أنواع النقد الأدبى علمًا، برغم اختلاف المجال

والأدوات والمفاهيم. وينبغى الإقرار بأنهم فى ذلك تحدوهم رغبة نبيلة.

غير أن علمية الإستطيقا لا ترفع من شأنها ، كما أن افتقادها هذه العلمية لا يقلل منها، إلا إذا جعلنا من العلم سيد المجالات والفاعليات جميعًا، فيهمن مثلاً على الفن والدين والفلسفة، وينصب نفسه معيارًا لها.

فالإستطيقا - أى علم الجمال - تقدم وصفًا وتفسيرًا للتجربة الفنية من حيث الإبداع والتذوق ومكونات العمل الفنى، ولكن ليس بالطريقة العلمية التى تجتزئ من هذه التجربة الإنسانية العامة ظواهر محددة المكان والزمان لتبلغ تعميمًا يصاغ فى تقرير علمى من حق أى باحث أن يختلف معه فيعاود البحث ليكشف إلى أى حد يصدق أو يكذب فيما أخضعه للدراسة. فما يميز العلم هو الاتفاق الموضوعى، أو "البين ذاتى" intersubjective ، أى ما يحسم فيه داخل العالم المشترك للذوات الباحثة. هذا فى حين يسعى المفكر الجمالى إلى صوغ تعميمات شاملة تجاوز حدود المكان والزمان، ولا يمكن بطبيعتها أن تنقاد إلى البحث العلمى المباشر والمحدد.

غير أن الباحث العلمى فى الظواهر الفنية، كالمؤرخ أو عالم الاجتماع أو عالم النفس، لا يمضى فى بحثها إلا بعد أن يستعير منذ البداية، مصرحًا أو مضمرًا، واعيًا أو غير واع، تعريفًا للفن ينتمى فى أصوله إلى فكر إستطيقى فلسفى معين. فهو لا يتوقف ليقدم تعريفًا أو تفسيرًا للفن، بل تشغله مسائل فرعه العلمى التى تصوغ مفهوماته النوعية لكى يطبقها على الظاهرة الفنية من خارجها، إن أبيح هذا التعبير. فهناك علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوچيا ، والتاريخ ، والسيميوطيقا بفروعها :السمانطيقا والسنتاطيقا والبراجماطيقا، وغيرها من العلوم التى تدرس الأعمال الفنية، ولكن على النحو الذى يجعل منها ظاهرة منتمية إلى مجالات تلك العلوم، وتطبق عليها أدواتها المنهجية فى جمع مادتها العلمية، وتصفها وتفسرها وفقًا لمفاهيمها ، كل فى مجال تخصصه.

أما الفلسفة فتفيد من هذا كله ، بقدر أو بآخر ، لكى تستخلص "افتراضًا" يمتاز بالتجريد والعمومية، ومن ثم لا يخضع للاختبار العلمى المباشر.

ومهما يكن من أمر فينبغى ألا تخدعنا التسمية بعلم الجمال لكى نسلم بأنه علم ؛ فهو علم فقط بالمعنى التقليدى الذى يشاركه فيه علم الكلام ، أو اللاهوت،



وعلم التنجيم، وعلم الفراسة، وسائر تلك المجالات التى اكتسبت تسميتها عندما كان تعريف العلم قديمًا كل ما يقبل الحفظ والدرس.

ولقد مر حين من الدهر كان للفلسفة أيضًا علومها عندما كان يفرّق إلى عهد قريب بين علوم وضعية تستقل عن الفلسفة، وعلوم معيارية من نصيب الفلسفة، مثل علم الأخلاق والمنطق والجمال. ولم تعد الفلسفة اليوم علمًا ، بعد أن تحددت مناطق النفوذ المشروعة بين المجالات والفاعليات الإنسانية، وتقررت الصلات بينها أخذًا وعطاءً.

وللفلسفة مجالاتها الرئيسية التى يمكن أن توجز فى الأنطولوجيا، أو نظرية الوجود، والإپستمولوچيا، أى نظرية المعرفة، والأكسيولوچيا، أو نظرية القيم. ولأى مذهب أو نسق فلسفى أن يميز بين هذه المجالات فى عرض أفكاره، أو يتخذ واحدًا منها فحسب أساسًا لائتلاف أفكاره جميعًا، بحيث ترد إلى أصل واحد، قد يكون الوجود ، أو المعرفة ، أو القيمة . فالماركسية - على سبيل المثال- قد اتخذت نظرية المعرفة أساسًا وحيدًا للفلسفة، فى حين اتخذت الوجودية من دلالة خاصة للوجود منطلقًا لكل توجهاتها.

ومن ثم ففلسفة الجمال، أو علم الجمال، أو فلسفة الفن (والمعنى واحد) ، نظر فلسفى إلى الفن. وللمشتغل بها أن يتناول أنطولوچيا الفن، أو ينصرف إلى تعمقه بوصفه شكلاً من أشكال الوعى أو المعرفة، أو يلح على إبراز جوانبه القيمية، أو يقف جهده على تحليل لغته. ولا مفر من أن يكون هذا التناول أو ذاك قائمًا على منحى فلسفى معين، يضع فيلسوف الجمال داخل مذهب أو تقليد فلسفى معين، ويجعله واعيًا بالتزامه بمنظوره الفلسفى الذى يختاره ويؤثره على غيره، ويتسق فى بحثه مع وجهة نظره الفلسفية، فلا مكان للحياد الفلسفى إزاء ما يطرح فى ساحة الفن من قضايا أو مواقف ، حتى لا يلجأ الباحث إلى التلفيق بين مذاهب مختلفة أو التوفيق بينها.

وما نقدمه بين يدى القارئ هو مزيد من الإثبات والتفصيل لقضية مطروحة فى علم الجمال، هى أن الفن أسلوب أو مستوى من الوجود، وليس شكلاً من أشكال الوعى . ومن ثم سنعقد حوارًا مع ما قد يخالفها من آراء اكتسبت شهرتها وحظوتها، دون استحقاق ، من كثرة ترديدها وإلحاحها على الأذن والعين، دون استيفاء عرضها على محكات الفحص والتمحيص.

فثمة مفاهيم متعددة تزدحم بها الدراسات الجمالية، وهى إما تنتظم أحيانًا حول فكرة مركزية، وإما تنتثر عادة دون خط ناظم يجمعها، وإما تُسرّح حاملة مبرر وجودها من جدارة المفهوم الذاتية، مثل السمو الروحى، والجمال، والوجدان... إلخ.

وإلى جانب هذا الطراز من المفاهيم والمصطلحات نواجه أمشاجًا تحفل بها تلك الدراسات، وتتألف من مفاهيم كثيرة مشروعة، مثل : المحاكاة، الانفعال، القيمة، الوعى، التذوق، السحر، الأسطورة، اللعب، الحلم، الطفولة، التجربة، الخلود، الواقع؛ رصده أو نقده، التسرية عن النفس، المعنى، الشكل، المضمون، الحب، المرأة، الرؤية الفنية، الخيال، الثقافة، المتعة ...

وعلينا الآن أن نجترح مغامرة ربما تيسر لنا أن تنقاد تلك المفاهيم مذعنة للانضواء فى سياق موحد برغم تباعدها وتعددها.

وقبل أن نحدد تخوم مشكلتنا ينبغى أن نفرغ أولاً من مفهوم الجمال الطبيعى لكى يصفو لنا وجه الإبداع الفنى ، ونصرف جهدنا فى بحثه.

هل هناك جمال طبيعى ، أو هل هناك جمال موضوعى أو ظاهرة موضوعية مستقلة عن تقديرنا ؟

الواقع أن هذا السؤال ينطوى على ما يسمى فى المنطق بتناقض الحدود. فإدراك الجمال تقدير ذاتى بحكم التعريف. وحتى ما نعنيه بالجمال الموضوعى إنما يعنى أن هناك سمات عامة أو شروطًا مشتركة بين الناس فى عملية التقدير، أى تقدير الموضوعات. ولا بد لتقدير الجمال فى الطبيعة أن تتوسطه معايير للتقدير. وهذه المعايير لو تفحصناها : مثل التناسب، والتباين ، والظلال والأضواء، والإيقاعات، والدرجات، والتكوين ... لوجدنا أنها مستعارة من تذوقنا للفن، كيفما كان هذا الفن بدائيًا أو رفيعًا.

فالجمال الذى يعنينا ليس شيئًا سابقًا أو مستقلاً عن الفن. وعلم الجمال هو فلسفة الفن فى نهاية الأمر؛ وذلك لأن من يشغله جمال الطبيعة إنما يطبق معايير مستعارة من التذوق الفنى.

الطابع الفنى والنسيج الفنى

لا ريب أن كثيرًا من المحاولات التى تصدت لتعريف الفن أو تمييزه عن غيره من المجالات والفاعليات الإنسانية هى نوع من التفسير اللاحق، لأننا نحيا فى عصر قد تخصصت فيه معظم الفاعليات الإنسانية ، على حين أن الإنسان قديمًا كان يمارس حياته فى سديم مختلط من الممارسة، بحيث إن ما نعده اليوم فنًا قديمًا لم يكن كذلك بالنسبة إلى الإنسان القديم، الذى كان يتعامل معه بوصفه طقسًا دينيًا، أو تعويذة سحرية، أو أداة من أدوات العمل . ولهذا ينبغى أن نحرص على ألا ينسحب تفسيرنا للحاضر على الماضى دون تفرقة بينهما .

ولا تقتصر الظاهرة الفنية على الأعمال الفنية فحسب، بل ثمة مستويان آخران ينتسبان إليها، دون أن يكون أى منهما عملاً فنيًا .

وأولهما هو ما يمكن أن نسميه الطابع الفنى، الذى يتسلل إلى ممارسات الإنسان كافة، فى الدين والعلم والفلسفة والعمل والتكنولوجيا، وكل شئون الإنسان. وثانيهما هو ما يمكن أن نطلق عليه النسيج الفنى، كما يتبين فى الحلم، واللعب ، والسحر، والأسطورة على سبيل الحصر.

وسنبدأ بالطابع الفنى، ثم النسيج الفنى، لتخلص لنا من بعد القسمات المميزة للإبداع الفنى على النحو الذى نقرر بمقتضاه خصوصية الفن واستقلاله عن سائر شئون الحياة.

الطابع الفنى

فى العمل نجد الجماعة تنتظم حول إيقاع معين يبعث لديها حماسة وبعض المتعة؛ فكيف نفسر ذلك ؟

عندما يكون العمل الإنسانى إيقاعيًا ، أى جاريًا وفق انتظام معين فى وحدات التكرار، فإنه ينقل التكرار المثير للملل والفتور والإجهاد إلى تكرار قد استبعدت منه التفاصيل والزوائد غير المطلوبة لدى كل فرد لتنتظم فى فعل واحد نمطى يقتصد فى الجهد الفردى، ويضيف طاقة جديدة إلى كل فرد هى التى يستمدها من الطاقة الكلية للجماعة بعد أن توحدت بإيقاع واحد، مما من شأنه أن يخلق الشعور بالوحدة والتضامن وعضوية الجماعة.

ونجد مثيلاً لذلك فى الخطوات العسكرية المنتظمة وفقًا لنداء توقيعى معين، على نحو يفضى إلى الاختزال والتوحد، فضلاً عن الطاقة المضافة التى تشعها وحدة الجماعة المنصهرة فى إيقاع موحد. وقد يقترب من هذا ما يصنعه حداء الإبل فى حثها على السير. ويتجلى ذلك أيضًا فى الشعائر والطقوس الدينية التى ينتظمها إيقاع محدد فى الصلاة، سواء فى الحركات أو الترتيلات، أو فى مناسك الحج والطواف.

والواقع أن الطابع الفنى سمة غالبة فى كل فاعليات الإنسان، بل هو علامة على رفعة قدرها. ففى العلم الذى يوصف بأنه آبعد المجالات عن الفن، نعثر على هذا الطابع فى صيغه الرياضية المحكمة، التى تقوم على التناسب والتكافؤ، كما نجده فى اكتشاف الوحدة فى التنوع، والتماثل فى المختلف. ويبدأ العلم بالاعتقاد بأن العالم منتظم ومرتب، أو - بالأحرى - يقبل أن ينتظم ويرتب، وفقًا لتدابير الباحث التى يجريها. وافتراض قيام النظام عون لرجل العلم على أن يتخذ قرارًا بشأن اختيار النوع الملائم من النظام الذى يجده فى يسر وجلاء، وليس النظام الذى يفرض عليه أو يقطع به، بل هو النظام الذى يراه مجديًا أكثر من غيره. وقد قرن "پوانكاريه" بين مصادر النظام والجمال؛ فنظام الطبيعة الذى يفترض وجوده ضرب من الجمال، ورجل العلم لا يقبل على دراسة الطبيعة إلا لما يستشعره من متعة فى دراستها. وهو يجد تلك المتعة لأنه يرى الطبيعة جميلة، وجمالها هو ذلك الذى يترتب على النظام المتوافق والمؤتلف لأجزائها، وهو الذى فى وسع العقل أن يلتقطه. فهذا الجمال هو الذى يمنح المظاهر المتقلبة جسدًا وهيكلاً عظميًا يجذب حواسنا. ويدعو "بوانكاريه" رجل العلم إلى اختيار أكثر الوقائع ملاءمة فى الإسهام فى توافق العالم وائتلافه.

ولقد تحدث "أينشتين" عن تطلعه إلى اكتشاف الائتلاف الطبيعى فى العالم. ولا بد أن يتمتع المفهوم الفيزيائى لديه "بالكمال الداخلى" الذى يعنى تآلف منطقه فى النظر إلى العالم بوصفه "كلاً متوافقًا مفردًا". ومن ثم فليس غريبًا أن يقول عن "ديستويفسكى" - الروائى الروسى - إنه قد أجزل له العطاء أكثر من أى مفكر آخر، حتى "جاوس" نفسه.

ويحدثنا "أينشتين" فى ذكرى "ماكس بلانك" قائلاً إن الفيلسوف والعالم والفنان، كلٌ بطريقته، يقدم صورة عن العالم، فيها خلاصة تجربته الانفعالية،

التى يجعل منها مركز الثقل ، سعيًا إلى الطمأنينة والاطراد والنظام التى يفتقدها فى نطاق حياته وتجربته الشخصية الضيقة ، التى تتسم بالاضطراب.

ففى الفلسفة والعلم والدين وغيرها قد يكون الإلحاح على "الشكل" أكثر من التركيز على الإيقاع وحده فى العمل والحرب. فالشكل وسيلة مقتصده لتوصيل الرسالة المقصودة، فتختفى التفاصيل ويتم التركيز على خط يسهل إدراكه واستيعابه . وكذلك تستثار القدرة الإيجابية لدى مستقبل الرسالة لإعادة التركيب والتأليف من خلال التناظر أو التماثل أو التباين، وغيرها من القيم الشكلية . ويضاف إلى ذلك إثارة ما يبتعثه العمل الفنى ، أو الأدبى بصفة خاصة، من متعة.

والمقصود بالشكل هنا أسلوب الصياغة. فالمذهب الفلسفى يعنى النسق System فى كثير من اللغات الأجنبية ؛ وهو الذى يعنى تأليفًا أو تكوينًا Composition يضم عناصر ووحدات تعقد بينها علاقات معينة هى التى تفرق نسقًا عن الآخر.

ويتكشف الطابع الفنى أيضًا فى الدين . فالدين ليس مجرد تفسير للكون ومكانة الإنسان فيه، بل هو أيضًا تحديد لما ينبغى أن يقوم به الإنسان إزاء الكون الذى صنف فى مراتب ومنازل للموجودات والأفعال. وهو بمثابة دراما كونية ، يقوم فيها الإنسان بدور معين ، ويتوقع الإنسان تقدير أدائه ثوابًا أو عقابًا.

وهو لا يتبدى فى النصوص بقدر ما يتجلى فى الطقوس والشعائر والسلوك وتوجيه الانفعالات . ويبرز الطابع الفنى فى الدين عندما يبلغ درجة التصوف، حيث يشف عن استجابة حميمة للإيقاع الكونى فيما يسمى بوحدة الوجود أو الشهود والاتحاد والحلول. وهنا يشارك التصوف الفن فى موضوعات الحب والسكر والغيبة والصحو، وغيرها من موضوعات . ويقول "جلال الدين الرومى" فى هذا الصدد : من يعرف قوة الرقص يحيا فى الله . ففى الرقص يخرج المتصوف من إسار البدن إلى وجود شفاف مع الله، لأنه يتحرر من الفردية ، ويفنى أو يتحد فى تيار الحياة الكلية لتحقيق التآلف الكونى. هذا فيما يتصل بالطابع الفنى إذا عرض للمجال أو الفاعلية الإنسانية . ولكنه إذا طبع شأنًا من شئون الأفراد فإنه يغدو "لمسة فنية" . وهى التى يتواتر وجودها فى ممارسات الإنسان فى حياته اليومية . وهى تعنى فى التحليل الأخير أن ما يُمارس أو يُبذل

عفوًا وتلقائيًا يجعل منه صاحبه نظامًا خاصًا (أو أسلوبًا)، ويضفى عليه شكلاً لم يكن له من قبل ، ويخالف عن رتابته وجموده وكونه أمرًا جاهزًا متقبلاً من الغير. وهى أمور يمكن تعرّفها فى الشئون المعتادة، فى المطعم والمشرب والجنس والملبس على سبيل المثال . ومثل هذا أيضًا نداء الباعة على بضائعهم بطريقة معينة؛ فهم يشكلون ما هو منداح مرسل من القول فى صيغة تجعل منه وجودًا مستقلاً يخصهم ، فيخفف عنهم عناء التكرار غير المنتظم ، ويجذب أسماع الجمهور الذى يستعذب الإصغاء إلى صوت جديد.

النسيج الفنى

هو ما نصادفه فى الحلم ، واللعب ، والسحر ، والأسطورة . وهو نشاط مباشر يماثل الفن فى بنيته دون أن يكون هو نفسه عملاً فنيًا . فالحلم ليس ما نرويه أو ما نستذكره منه ، بل هو ما نحياه ، كما يقول "پول ڤاليرى" ، بقوانينه وعالمه الخاص. فهو يخلق عالمًا ونظامًا للأشياء، وترتيبًا للوقائع، وتعاملاً مع البشر بصورة تخالف ما هو عملى فعلى . ويدخل كل من الزمان والمكان فى علاقات جديدة. وبرغم غرابة الحلم واختلافه الكبير عن المألوف ، إلا أن صاحبه يحياه بألفة وتفهم كما يستقبل المتذوق الأعمال الفنية.

أما اللعب ، فمن المتعذر أن نرضى عما ذهب إليه "سبنسر" وغيره تفسيرًا ، أو وصفًا للعب بأنه طريقة للتخلص مما يزيد أو يفيض من القوى ، أو هو نشاط ناتج من إفراغ طاقة لا يتطلبها النفع ؛ فمعنى ذلك أن نضع اللعب مع وظائف الإخراج الفسيولوچية.

وعلى أية حال ، فاللعب ثلاثة مستويات : أولهما اللعب دون رفيق أو منافس، كلعب الأطفال، والثانى اللعب مع طرف آخر ، والثالث مشاركة الجمهور فى مشاهدة المباريات وألعاب السيرك وترويض الحيوان.

وتولد المستويات الثلاثة متعة مماثلة لما يحققه الفن بوجه أو بآخر . ففى لعب الأطفال ينقل صغار الصبيان والبنات مستوى وجودهم ، عن طريق الخيال، إلى مستوى وجود الكبار ؛ فقد يبنون بيوتًا، أو يصنعون دمى وعرائس ، ويديرون حوارًا مع أنفسهم ، لا يشير إلى وجودهم الراهن، بل يحيل إلى وجود مغاير ، هو الوجود فى عالم الكبار.

وفى اللعب مع طرف آخر أو أطراف أخرى ، يجاوز اللاعبون الوجود الفعلى بما يدور فيه صراع ومنافسة دموية مقززة، إلى وجود يحتفظ فيه الإحساس بالانتصار أو الهزيمة ، بكل ما يحملان من غبطة وتوتر ، ولكن على صعيد مختلف عما يحدث فى الواقع. إنه إذن نقل من مستوى الوجود المباشر المعيش إلى مستوى وجود آخر تكون فيه المزاحمة والنزاع تحت سيطرة الإنسان فى نطاق ملكيته، دون أن يعقبا الآثار السيئة التى اعتاد الناس مواجهتها فى حياتهم اليومية. فشعور الانتصار أو الانكسار ليس مطابقًا لما يحدثه هذا أو ذاك فى الواقع الفعلى.

أما متعة المباريات الرياضية ، فتنبعث من التوحد مع أطراف الصراع ، أو مع اللاعبين ألعابًا خطرة، أو المروضين للحيوان. فالمشاهد يتمثل الإحساس بالسيطرة والتملك، وكذلك يغدو وجود اللاعبين بالسيطرة والتملك ، وكذلك الضامن ، ويغدو وجود اللاعبين والمؤدين وجودًا بالوكالة عنه ، يوسعون من إمكاناته، ويضيفون إلى قدراته ، ويسيطرون على ما يسيطر عليه من عالمه ، ويهزمون خصومه، ولكن بالنيابة عنهم ودون مخاطرة فعلية.

وربما يسر لنا هذا أن نتقدم بتفسير أنطولوجى لمتعة التسلية أو اللهو والتسرية، فهى تعنى تحويل الانتباه عما اغترب عن الإنسان فى حياته الرتيبة المعتادة، وخرج من قبضته ليتسلط عليه. فالتسلية بهذا المعنى تنقل الإنسان من وجوده المنسحق فى شيئية العالم المتكررة المهيمنة إلى وجود واعد بثراء الإمكانات، ومتحرر من عبودية الأهداف الخارجية ، بل إن التسلية الناجمة عن المسامرة تعنى أيضًا الخبرات والأحداث الفعلية التى تنضوى فى كيان مستقل عن وجود الأفراد، ونقلها إلى موضوعات للتأمل والحوار ، بحيث تتحول إلى ملكية مشاع ، أو وجود تحت السيطرة ، بفعل تداولها وتقليبها ؛ أى إنها تنتقل من مستوى الوجود المفروض الراسخ إلى مستوى الوجود الذى يخص المتسامرين وينتمى إليهم.

السحر



استطاع الإنسان وحده بين سائر الكائنات أن يغيّر من معالم الوجود الطبيعى ليصنع عالمًا إنسانيًا فى قلب الطبيعة ، بعد أن اقتحمها وغزاها . فالحيوان يتكيف مع الطبيعة ، أما الإنسان فيبدلها ويحوّرها .

يغير الإنسان الطبيعة على مستويين : الأول بالعمل عن طريق صنع الأدوات واستخدامها، وكذلك بالترويض والتدجين والتهجين.

والثانى بالسحر ، وهو العمل عن طريق خلق نماذج مصغرة، يجرى التحكم فيها بدلاً عن الأصل الواقعى . ويعنى هذا أن العالم قابل للتحول بمقتضى إرادة الإنسان . ويقوم هذا الافتراض على تصور إنسانى لنظام تجرى وفقه الموجودات والحوادث، ويحدد علاقات متخيلة بين الكل والجزء، والوجود فى الزمان والمكان على غير ما هو قائم فى الخبرة المباشرة المألوفة.

فالسحر هو التأثير فيما هو واقعى عبر نموذج غير واقعى؛ وهو تأثير غير مباشر فى نظر ممارسيه، وموهوم من وجهة نظرنا بطبيعة الحال .

وقد بدأ ما نعده اليوم فنًا كنوع من السحر بديلاً عن العمل المباشر، أو حافزًا إليه أحيانًا. فالرسم أو النحت هو الوسيلة التى تحول ما هو خارج سيطرة الإنسان إلى ملكية خاصة يستوعب بها الوجود الخارجى المراوغ. فصورة الطريدة أو تمثالها تجمد حركتها ويسرع بها إلى قبضة الإنسان؛ أو هى على الأقل ضرب من إغراء الصيد ووضع الحبائل له.

بل إن الممارسات الوثنية قريبة من هذا جدًا، فالإنسان القديم ينقل الوجود فوق الإنسانى إلى حظيرة الوجود الإنسانى ، فيستحضر الآلهة نفسها ويحبسها فى الحجر أو فى أى عنصر آخر لكى يمارس عليها سلطاته بقربه منها ، ويسترضيها بقرابينه وطقوسه. وبدلاً من كونها وجودًا نائيًا مستغلقًا على الفهم، تغدو وجودًا داخل حوزته؛ تفهم لغته، وتستجيب لما يطلب.

ولعلنا بذلك نفسر - جزئيًا - فكرة المحاكاة فى الفن على أنها محض راسب قد تخلف عن تصور معين للسحر، وحظى بنوع من التوقير والقداسة فى علم الجمال.

فهدف السحر ليس المحاكاة بقدر ما هو الرغبة فى التأثير فى الوجود

الأصلى أو الأعلى من خلال وسيط من صنع الإنسان . وهنا تصبح المحاكاة ناتجًا ثانويًا لهذه الفاعلية السحرية، أو إحدى الوسائل المهمة التى اصطنعها الإنسان.

الأسطورة

هى محاولة الإنسان الأولى لتسجيل الوجود الإنسانى داخل العالم ، متحديًا الفناء، والاضطراب، وسطوة الطبيعة. فأهداف الإنسان التى صاغ الثقافة أو عالمه الإنسانى أسلوبًا لتحقيقها هى : قهر الفناء بالخلود ، ومحو الاضطراب والعماء بفرض النظام ، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها ، والقضاء على العزلة بالتضامن والاندماج فى الكل الواحد. ويتكشف النسيج الفنى فى الأسطورة فى جوانب متعددة.

فهى غير عقلانية ، لا تعتمد العلّية أو الاطراد أو التكرار أو العمومية، مثلما نجد فى العلم على سبيل المثال.

وهى تقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلين دون تفرقة بين البشر والآلهة وكائنات الطبيعة ، وبين الأحياء والأموات.

ويقف الزمان عند لحظات معينة، ويتوزع المكان إلى بقاع بعينها، بحيث لا يكون الزمان مسارًا متقدمًا، أو المكان إطارًا حاويًا عامًا؛ وهو ما نجد له مثيلاً فى الأعمال الفنية.

ويختفى الفارق بين ما يشير إلى الواقعى الفعلى وما ينسجه الخيال. وتسرى الانفعالات الحادة والعنيفة بين أصحاب الأدوار المرسومة الذين عادة ما يوثق بينهم لون من صلات القربى التى تحل فى بعض عناصر الطبيعة بديلاً عن الرحم والدم.

وإلى جانب ذلك كله، تقترب الأسطورة فى طابعها من القصص والحكايات فى سردها ودراميتها، على نحو ما يتجلى فى التكوين المؤتلف ، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع، وبروز وحدات الإيقاع ، فضلاً عن غلبة "تيمة" أو موضوع رئيسى يسرى فى أوصالها جميعًا.

وتلتئم تلك الجوانب بأسرها فى نسيج موحد، يجعل من الأسطورة كيانًا



يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة ، وقد فقدت استقلالها وانفصالها عنه، وأصبحت وجودًا إنسانيًا حميمًا يتحدث بلغته، ويحقق رغباته.

ومن ثم يتمكن الإنسان من قهر الغربة عن العالم عندما يحوله إلى مستوى الوجود الإنسانى . فتستبدل الأسطورة بعالم الطبيعة الغريب الأجنبى وجودًا مغايرًا، ولكنه وجود إنسانى أليف.

ومهما يكن من أمر الطابع أو النسيج الفنى للفاعليات الإنسانية، فإن الفن بوصفه نتاجًا أو إبداعًا واعيًا بتخصصه يفترق جوهريًا عن تلك الفاعليات، وإن اقتربت منه فى بعض صيغه وقواعده وأهدافه.

فالحلم تجربة شخصية مغلقة على صاحبها ، سرعان ما تذوى وتختفى. وما يقال أحيانًا من أنه مستودع للأعمال الفنية يمتح منه الفنانون ، كما حدث فى تجربة "كولردج" فى قصيدته "كويلاى خان" أو غيره، إنما هو أمر يمكن أن يحسمه علم النفس، ولا يبقى منه ما يفيد علم الجمال بوصفه فرعًا من فروع الفلسفة.

واللعب متعة موقوتة لا تشبه المتعة التى يثيرها العمل الفنى ، الذى يحتفظ تذوقه بالشعور بالغلبة أو الهزيمة على مستوى رفيع غير مباشر. وإذا كان فى اللعب طرفان ففى العمل الفنى يملك المتلقى اللعبة الفنية كلها بجميع أطرافها، وهى متعة لا تفسدها لحظات الانكسار أو الانتصار العابرة القصيرة فى اللعب الفعلى.

أما السحر فيدرك هدفه لدى ممارسيه، لأنهم يعتقدون يقينًا أنهم يؤثرون فى العالم تأثيرًا مباشرًا . ولكن عندما يُصرف الانتباه عن هذه الأهداف والأغراض المباشرة الصريحة يصبح العمل فنًا، لأن الفن يشارك السحر فى صنع نماذج بديلة عن الواقع، ولكنه يفترق عنه فى أنه لا يبدع أعماله بهدف التأثير المباشر فى العالم ، بشرا وأشياء وعلاقات.

والأسطورة عند منتجيها بديل قديم للعلم فى وظائفه الوصفية والتفسيرية والتنبؤية. وعندما تفقد دورها بوصفها علمًا ، يعدها المحدثون نوعًا من الفن يثير ما يثيره العمل الفنى من متعة خاصة به.

الخيال



وبرغم الطابع الفنى، واللمسة الفنية ، والنسيج الفنى، التى تتفاوت مختلف الفاعليات والمجالات الإنسانية فيما تصيبه من حظ منها ، فإن لكل منها هدفه الخاص وأسلوبه النوعى الذى يحققه فى إطار الثقافة الإنسانية. فلكل من الفاعليات والمجالات استقلال ذاتى ، ولا أقول: انفصال أو انعزال ، يميز بين الدين والفلسفة والعلم والتكنولوجيا والنظم والأنساق الاجتماعية.

ولا يعنى الاعتراف بالاستقلال الذاتى الاعتقاد بأنه كان قائمًا فى العصور السابقة، لأنها أخذت فى التمايز حتى صارت على هذا النحو فى زماننا الراهن الذى أطلق تلك التسميات المحددة على تقسيم العمل وتصنيف الفاعليات. ولا ندرى فى المستقبل إلى أى مدى يمكن أن يمضى التخصص ، أو التوحد على السواء.

والثقافة الإنسانية هى العالم الإنسانى الذى اقتطعه الإنسان من الطبيعة على النحو الذى جعل الطبيعة مادة غفلاً تحولها الثقافة، وتشكلها ، وتستثمرها. وللثقافة الإنسانية، برغم تمفصل أو تميز مجالاتها وفاعلياتها، هدف أقصى ، وأسلوب عام مشترك.

فأما الهدف فهو السيطرة على الطبيعة، وأما الأسلوب فهو فرض القيمة عليها. فالطبيعة - بوصفها مادة أولية - محكومة بالقوانين التى علينا أن نكتشفها. وهى على هذا الوجه مجموعة من الضرورات قبل أن يمسها الفعل الإنسانى، فلا يمكن أن تكون على نحو آخر، لأنها استوفت وجودها، وصار تامًا نهائيًا، مذعنًا للحتمية الفيزيائية والبيولوجية، وهذا هو ما يتعامل معه الحيوان الذى عليه أن يتكيف مع هذه الضرورات، وإلا قضى عليه بالانقراض.

أما الإنسان فقد أذاب هذه الضرورة ، واخترق جمودها، ليصنع عالمه الخاص فيها، وبها، ولم يتيسر له ذلك إلا بالخيال، أو بقدرته على التخيل أو التصور، وليس بالعقل كما هو متواتر مشهور.

ولا بد أن نفترض منذ البداية، لكى نفهم كيف تغيرت الطبيعة وما زالت تتغير بفعل الإنسان ، أن إحداث التغيير يستلزم أو يفترض نوعًا من الانفصال أو المسافة أو البعد بين الفاعل وموضوع الفعل؛ أى بين الإنسان والطبيعة.

غير أننا على يقين من أن الإنسان لم ينفصل واقعيًا عن الطبيعة لأنه جزء

منها. ومع ذلك فإن الانفصال أو المسافة شرط ضرورى لإحداث التغيير ، وذلك لأن الحيوان لم يستطع أن يصنعه لأنه ملتصق تمامًا بالطبيعة، يأخذ منها حاجته، أو يهلك إن لم يجدها، فى حين استطاع الإنسان أن يتحاور مع الطبيعة، وأن يفرض عليها مطالبه.

إذن فلا بد أن هذه المسافة المفترضة، أو الانفصال الذى لم يحدث على المستوى الواقعى، قد وقع على مستوى آخر.

هذا المستوى المفترض هو ما نطلق عليه "الخيال" . ولعل ما سنقدمه الآن من مثال فرضى يبدد بعض ما يبدو فى حديثنا من شطط أو سرف.

نفترض أن إنسانًا اشتد عليه الجوع، يقف أمام شجرة تعلوها ثمرة ناضجة، ونفترض أنه لا يجد سبيلاً إلى تسلقها ليقتطف الثمرة . إن أى حيوان آخر فى الموقف نفسه لا تعنيه الثمرة، ولا تدخل نطاق رؤيته ما دام عاجزًا عن التسلق، فكأنها غير موجودة أبدًا ، أو هى - بعبارة أخرى - جزء من الضرورات، فلا يمكن أن تتحول عن مكانها لتصبح دانية له.

أما الإنسان فلأنه مزود بالخيال ، ينظر إلى الأشياء جميعًا بوصفها ممكنات، أى يمكن أن تكون على نحو آخر ، ولم يحسم الأمر بعد بالنسبة إليها بوصفها شيئًا محتومًا؛ فالخطوة الأولى هى تحويل الضرورات إلى ممكنات. وهنا تتميز لديه الغاية أو الهدف، وهو أن تكون الثمرة فى فمه. ولكى تتحقق تلك الغاية، التى هى غياب لأنها لم تحدث بعد، ينفصل عن المشهد الواقعى لكى تتكون صورة يقتطعها ويؤلفها من عناصر المشهد بتركيب أو تأليف جديد. فلأن أغصان الشجرة ليست ضرورية، أى إنها ليست أغصانًا فحسب بوصفها جزءًا لا يتجزأ من الشجرة (أى ضرورة) ، بل يمكن أن تكون امتدادًا يستكمل بها ذراعه، أو تكون سلاحًا، أو جزءًا من مأواه ، أو أداة للحفر، أو وقودًا للتدفئة ، أو أى "ممكن" آخر، فإنها فقدت ضرورتها بوصفها غصن شجرة، فيمكنه إذن أن ينزعه ويضرب به الثمرة لتسقط فى فمه، وهنا تتحقق الغاية. وربما عدل عن هذه الصورة إلى أخرى، فينحنى على حجر فى طريقه ليقذف به الثمرة فتسقط أيضًا . وعندما التقط الحجر لم يعده بالضرورة جزءًا من الأرض لا ينفصل عنها، بل اقتطعه مما يلتصق به، وأصبح مجموعة من الممكنات الجديدة ، فقد يستخدمه سلاحًا ، أو مقعدًا ، أو لبنة فى مسكنه ...

وما حدث فى هذا المثال هو صورة أنتجها الخيال ؛ فالخيال بحكم التعريف

هو خلق الصور images . والصورة المتخيلة التى انفصل بمقتضاها الإنسان عن المشهد الطبيعى، وحققت سيطرته عليه، مؤلفة من مكونات ثلاثة: إطار يفصل محتواه عن السديم الخارجى، وليس مجرد حد يحصر داخله ما اقتطعه من أجزاء بالترتيب الفعلى نفسه، الموجودة عليه. وعناصر أو محتويات مختارة من هنا وهناك. وأخيرًا علاقات جديدة بين هذه العناصر، تقيم ترتيبًا وانتظامًا جديدًا لها.

والخيال - بعبارة أخرى- إدراك ، أو تصور للغائب عن الإدراك الواقعى، لأنه فى نهاية الأمر تصور للغاية محققة مع أنها لم تحقق بعد.

وقد يعترض على ما سبق بدعوى أن الحيوانات والطيور تبنى جحورها وأعشاشها بالطريقة نفسها وفقًا لغريزتها . غير أن ذلك ليس صحيحًا ؛ فالفرق بين الإنسان وبينها أن الغريزة ، كما يقول علماء البيولوجيا ، هى المحاولات الناجحة فى حفظ البقاء من بين ضروب كثيرة من المحاولة والخطأ التى ترجمت، خلال أعداد فلكية من السنين، إلى شفرة وراثية. ولذلك كانت الغريزة لدى الحيوان نشاطًا آليًا محضًا، فقد لاحظ واحد من علماء الحيوان كان يجرى تجاربه على غدة جنسية تفرزها إناث الكلاب، أن ذكور الكلاب كانت تتعقبه عند خروجه من المعمل، وذلك فى أوان الدورة النزوية بطبيعة الحال.

فالخيال هو الذى يخترق عتمة الأشياء أو غلظتها وضرورتها وجمودها على ماهيات ثابتة ليذروها، ويعتجنها ، ويلوكها، ليصوغ منها شيئًا جديدًا يحقق به أهداف الإنسان ومطالبه. فهو إذن مهاد الإبداع، بل إن الخيال أيضًا بمثابة استحضار للغياب ، أى جعل الغائب حاضرًا ، وهو منتج اللغة وكل أدوات الاتصال الإنسانى.

فالإنسان يختلف عن الحيوان فى تواصله مع أفراد نوعه باللغة التى هى منظومة من العلامات أو الرموز، فى حين أن الحيوان فى تواصله يستخدم أفعالاً حسية قريبة الصلة بما يريد أن يبلغه أفراد قطيعه أو سربه عن طريق الحركات أو الرائحة أو الصيحات ، وليس فى وسعه أن يتعامل مع أشياء الطبيعة أو يعبر عنها فى غيابها. هذا فى حين أن الإنسان يستخدم الكلمات أو الإيماءات ؛ وهى نوع من التمثلات representations ، أى إعادة الحضور، أو استعادة المثول ، أى التعامل مع الغياب بما يستحضره هو من أدوات الاتصال الرئيسية لدى الإنسان.



فكلمة "أسد" مثلاً عندما تقال تستحضر على الفور صورة الأسد لدى السامع برغم غيابه، مع أن الكلمة التى هى "تمثل" ليس فيها من رائحة الأسد أو صوته أو جسده شىء يقربه من السامع على المستوى الحسى الواقعى المباشر.

ولكل مجال أو فاعلية إنسانية فى زمن معين أو مجتمع بعينه إطارها الخاص للتواصل الذى يتطور ويتبدل بدرجة أو بأخرى . وتتراتب هذه الأطر التواصلية فى درجة عموميتها حتى نصل إلى أكثر الأطر عمومية وتجريدًا، وهو إطار الاستدلالات المنطقية الفارغة من المحتوى ، والقابلة للتطبيق على كل مجال بموجب اتساعها وشمولها وتجريدها. وهى تعنى الانتقال من مقدمة إلى نتيجة تلزم عنها. وهذه العملية هى التى نسميها عقلاً . ولأنها لا تتطور أو تتبدل إلا خلال حقب زمنية متباعدة جدًا، رسخ الاعتقاد بأن منتجها، أى العقل، ثابت وواحد وأزلى . فهو الذى يتبوأ قمة أطر الاتصال بين البشر بوصفه القواعد أو القيود الملزمة لعضوية الإنسان الصحيحة فى مجتمعه، وإلا عد مجنونًا وأقرب إلى الحيوان.

ومن ثم فالعقل من إنتاج الخيال الإنسانى ؛ لأن الأفكار تمثلات ، والتمثلات من نسيج الخيال نفسه، الذى هو تصور للغياب كما قدمنا.

والخيال على هذا الوجه يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابكة داخل نسيج الوجود الفعلى ، كما يتكشف فيها ، مع ما يتعارض مع الأوضاع القائمة، ويحررها من أسرها، محطمًا الحواجز بين المثال والواقع ، ومقدمًا بذلك الشروط اللازمة لكل أنواع النقد المفضية إلى إحداث التغيير الفعلى فى نهاية الشوط.

الخيال والقيمة

يقترن الخيال بالقيمة، لأن الضرورات التى تتحول إلى ممكنات أو مادة غفل لا بد أن ينتخب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية، فتتفاضل الممكنات وتتراتب . وهنا تتسلل القيمة؛ فهى وعى بالممكنات، واختيار للغايات والوسائل، وتأثير فى العالم الطبيعى، وفى جوانب العالم الإنسانى جميعًا.

ومن ثم تصبح القيمة طابع وجود العالم بالنسبة إلى الإنسان، من حيث إن

هذا العالم ممكنات متفاضلة متراتبة، كما تغدو أيضًا أسلوب وجود الإنسان إزاء العالم. وهى ليست نقصًا فى الوجود الإنسانى كما يقول "سارتر" ، بل امتدادًا داخل العالم لاحتوائه وتغييره . وعسى أن يجلو ذلك ما سبق أن طرحناه من أن غاية العالم الإنسانى القصوى هى السيطرة على الطبيعة، وأن الأسلوب المشترك هو الفاعلية القيمية.

بيد أن لكل فاعلية هدفها الخاص وأسلوبها النوعى، اللذين يفرقانها عن سائر الفاعليات الإنسانية ، وفقًا للمرحلة التى بلغتها الثقافة من تقسيم العمل أو التخصص.

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين تلك الفاعليات والمجالات فى تحقيق الغاية القصوى ، ألا وهى السيطرة على الطبيعة، على تفاوت غاياتها النوعية ، إلا أنها تشترك جميعًا ، فيما عدا الفن، فى التأثير المباشر فى الطبيعة؛ فموضوعاتها المباشرة هى العالم ، وإن اختلفت الأدوات والوسائل والأساليب فى فهمه، أو بحثه، أو تغييره ، أو التعامل معه.

أما الفن فيمتاز عنها جميعًا بأنه يمارس هذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل، أو واقع مغاير، أو عالم مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة، وهو العمل الفنى نفسه. وتجتمع فى الفن أهداف الفاعليات الإنسانية جميعًا بدرجات متفاوتة، ولكن فى مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفنى.

فهو - بإيجاز - وجود آخر جديد يضاف إلى الوجود الفعلى وينافسه؛ وهذا هو معنى أنطولوجيا الإبداع الفنى.

وربما كان ذلك هو المبرر -ولا أقول الدليل - لكثير من المناقشات والدراسات التى تختلف فيما بينها فى أهداف الفن التى قد تستعيرها من مجالات وفاعليات أخرى؛ فتارة يكون هدفه إيقاظ الوعى ، أو التعبير عن الواقع ، أو تغييره ، أو تصعيد الطاقة الإنسانية أو تفريغها، أو تطهير الانفعالات ، إلى آخر القائمة المأثورة فى علم الجمال، التى تضم أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. وقد أدى ذلك إلى الالتباس الشائع فى فهم الفن على أنه نوع من محاكاة الواقع وتمثيله.

وينتشر التصور الأنطولوجى للفن فى كثير من الكتابات الجمالية، ولكنه ما

يلبث أن يختلط ويتشابك فى تصورات أخرى، تصوغ فى مجملها توجهات فلسفية أو نقدية تشوش نقاءه وخلوصه . "فبيرانديللو" يقول إن الفن يخلق بحرية؛ أى يخلق واقعًا تتبع ضرورته وقوانينه وغاياته جميعًا منه وحده. ويذهب "مالرو" إلى أن الأعمال التى يضمها المتحف الخيالى، (أى كل الأعمال الفنية على مدى التاريخ التى لا تحدها جدران)، تكشف عن الدافع الخلاق الذى يؤكد حضور الإنسان المنتصر، وأن رسالتها المشتركة هى وجودها. ويؤكد "سوريو" أن الفن يصنع أشياء أو موجودات ، فى حين تتجه أفعالنا الأخرى إلى أحداث. ويعتقد "إليوت" أن العمل الأدبى هو معادل موضوعى للانفعال الذى يريد الأديب استثارته لدى المتلقى ، فى حين يرى "سارتر" أن العمل الفنى "مثيل مادى" يحول ما هو مدرك أو مجرد إلى عينى مجسد مشعور به.

ويشارك أنصار النقد الجديد فى هذا الصدد، فالقصيدة مثلاً لا تقول شيئًا، أو لا تعنى شيئًا ، بل "تكون" ، لأنها واقعة أو حدث جديد يضاف إلى العالم.

وحان الوقت لكى نستخلص من هذه النظرة الأنطولوجية نتائجها جميعًا ، وأن نمدها على استقامتها المنطقية ، فنفسر ما يقترن بالإبداع الفنى من رؤية فنية، وانفعال ، ما يؤدى إليه من متعة ، كما نفسر إلحاحه على موضوع الحب، وما يرتبط به من اهتمام خاص بالمرأة ، وعناية فائقة بمرحلة الشباب.

الرؤية الفنية

هى نقيض ما يسميه سارتر "بروح الجد" التى لها خاصة مزدوجة ، فتعد القيم الإنسانية معطيات عالية مستقلة عن الذاتية، كما تنقل طابع "المرغوب فيه" من التركيب الأنطولوجى للأشياء إلى مجرد تكوينها المادى . فالخبز مرغوب فيه لأنه يجب أن نعيش (وهى قيمة مرصودة فى السماء وتدرك بالعقل لديها) ، ولأنه أيضًا مغذ، أى بمقتضى تكوينه المادى. وهى بهذا تتصور هذه المرغوبات على أنها ضرورية وغير قابلة للرد إلى غيرها، وتصدر ضرورتها عن تكوينها نفسه.

أما الرؤية الفنية عندنا فهى إحساس الفنان لقابلية العالم والواقع والوجود للتحول والتشكل والتبدل بالنسبة إليه. وهى تمثل المسافة الأنطولوجية ، أو البعد أو الانفصال بين الفنان وعالمه الفعلى .

وهى أقرب إلى عالم الطفولة التى هى مرحلة التحرر الكامل للخيال ، ومرونة

التواصل مع العالم الخارجى ، بشرًا وأشياء وعلاقات . ولعل هذا يفسر السعى الدائب لدى كثير من الفنانين للعودة إلى ذلك العالم بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق.

وما يبدو فى هذا العالم من غرابة إنما يعبر عن رفض للمألوف المعتمد من مؤسسات الواقع الاجتماعى . وعالم الطفولة هو العالم الذى لم تتم قولبته بعد. والفن ليس كالعلم والفلسفة والدين ؛ لأنه يظل وفيًا للنضارة الأصلية للصلة المباشرة بالعالم والطبيعة قبل أن تدخل النظم والقواعد للتحكم والقسر. فهو إذن يمثل الطفولة الإنسانية قبل أن تغترب فى عالم ناضج سبق أن برمجه الكبار. والرؤية الفنية هى العبور المتواصل والنوسان روحة وجيئة بين منظومة الوجود التى استقرت بدوالها ومدلولاتها وموضوعاتها كما يتداولها الناس فى سياقات الاتصال من جهة ، وبين التكوينات والأبنية الخيالية بما تتشكل من أطر تضم عناصر ، وعلاقات جديدة تربط بينها ، على نحو ما أسلفنا ، من جهة أخرى.

والرؤية الفنية هى المدخل إلى الإبداع ؛ ففيها يعيد الفنان اكتشاف الوحدة فى المتنوع، والتماثل فى المختلف ، كما أنها تقوم على خلخلة الجمود والثبات فى الأشياء ، وتحطيم الألفة والاستقرار ، ونزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى ليغدو ذرورًا متماوجًا تتخلق منه أشكال شتى.

وتشبه الرؤية الفنية ، إذا شئنا مثالاً حيًا فظًا ، ما نراه من أشياء خلف زجاج نافذة تتثال عليه قطرات المطر، فتبدو الأبنية الراسخة وهى تتراقص وتتلوى ، وتتبعج وتدق، وكذلك وجوه البشر نراها وهى تنضغط أو تستطيل، وتتحرف العلاقات بين الأشياء والمسافات ... فهكذا أيضًا تستثار الرؤية الفنية لدى الفنان؛ فالأمور جميعًا قد فقدت ضرورتها وثباتها، وأصبحت طيعة مرنة بين يديه، ومهيأة لأن يصنع منها ما يشاء. وهذه هى الحالة التى يصفها البعض بأنها تلك التى يكون فيها الفنان نصف مخمور ونصف واع. وهى كذلك ارتياد لمناطق "مجهولة" ، أو مساحات لا تجد الجرأة على اقتحامها بوعى. وقد تكون هذه المساحات وقائع، أو حقائق ، أو مشاعر ، مما قد يتجاهله الناس فى وعيهم اليومى المعتاد ، ولكن الفنان يواجهها بتمزيق الحجب الكثيفة التى تستتر وراءها بوصفها أمورًا ضرورية نهائية ومستقرة . ومن هنا تتولد غرابة بعض الأعمال الفنية؛ لأن المستويات والعلاقات التى يتعامل معها الناس فى تجربتهم المألوفة الرتيبة متميزة ، محددة ، ومرتبة فى مواضع تسمح بالتداخل بينها، أو امتزاجها،

فى حين يؤلف الفن، ويركب ، ويمزج بينها على مستويات، وفى علاقات جديدة، لأنه من ثنايا الرؤية الفنية قد حول هذا الوجود الجاهز الناجز إلى محض مادة غفل مطواعة ، أى مجرد مادة أولية يشكل منها عمله الفنى. فالرؤية الفنية نوافذ تطل على عوالم جديدة ، أو هى عيون جديدة تحطم الألفة وتخترقها، وتحول ما هو مألوف إلى شىء طازج وطريف يجدر بالمراجعة والتأمل مرة أخرى. وتشعل الحياة فى رماد الاستقرار والتكرار، وتستعيد التوهج الذى أطفأه الاعتياد، وتسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام، وتنير الداخل المعتم للأشياء والتجارب، وتنشئ أو تعيد الصلات بين نثار الوقائع. فهى عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب؛ تفكيك الأوضاع السابقة للوجود، وإعادة تركيبها فى عمل فنى جديد. وهى بهذا تخلق لغة، أو بالأحرى شفرة مخالفة ، يستعاد التواصل بمقتضاها على أساس جديد.

وتدنو الرؤية الفنية بذلك من تعريف "بروست" للفن بوصفه إعادة اكتشاف للواقع، والسيطرة عليه ثانية، ووضعه أمام أعيننا.

وقد يغرينا هذا باقتراض صيغة "وايتهد" فى وصفه للعلم بأنه استعادة ما هو عينى ملموس عن طريق ما هو مجرد، وتطبيقها على الفن الذى يغدو حينئذ استعادة ما هو واقعى عن طريق ما هو لا واقعى، وذلك بمعنى أن الفنان ينكر الواقع الذى اغترب عنه فى قبضة الألفة بوصفه وجودًا متسلطًا، ليحوله إلى وجود أليف يحكم سيطرته عليه ، ويستعيد غزارة العالم بعد أن اختزلتها القوالب والعادات والاستجابات النمطية المكرورة. وهو يجسد ما أفرغه التجريد ، فيكسو الهياكل العظمية لحمًا ونضارة ورواء. ويتم ذلك فى أشكال وجود جديدة، تعبر عما أسماه "هيراقليطس" بالتدفق الدائم للموجودات وتحولاتها فى سيال لا يكف عن الجريان .

وهنا قد يتيسر لنا أن نفض النزاع بين الآراء التى تلح على هدف معين من الأهداف الإنسانية لتخص بها الفن . فلأن الفن وجود بديل ، أو واقع مواز يعبر عن تموضع الذاتية أو الرؤية الفنية ، فلا بد إذن أن يعبر عن كل الأهداف الإنسانية التى ينشد الإنسان تحقيقها فى العالم . ولا يعنى هذا أن الفن يزاحم الفاعليات الإنسانية الأخرى فى تحقيق أهدافها بأساليبها النوعية المتميزة؛ لأنه لا يحقق تلك الأهداف الشاملة بمقتضى كيانه الخاص الذى يكون قصيدة ، أو

لوحة ، أو تمثالاً ، أو مسرحية، أو سيمفونية ، أو فيلمًا سينمائيًا .. إلخ، بحيث يكون ذلك الكيان الخاص، أى العمل الفنى نفسه، وسيلة أو أداة لإنجاز الهدف، بل الأمر يتخذ مسارًا مختلفًا.

فالعمل الفنى لا يستكمل وجوده إلا إذا تلقاه متذوق، ولا أقول إذا استهلكه ؛ لأن العمل الفنى لا يستهلك وينقضى ، أو يفنى بتلقيه ، بل يستعيد إنتاجه أو إبداعه، ولا أقول يعيد إنتاجه ، كما طالب "مالرميه" جمهوره بإعادة إنتاج كتابه. وذلك لأن عملية التذوق تختلف عن عملية الإبداع. فالرواية التى لم تقرأ لم تكتب كما يقولون . غير أن المبدع واحد والمتلقى كثير متعدد. والعمل الفنى بوصفه وجودًا يضيف إلى العالم واقعة متجددة تتعدد وتتباين ألوان تلقيها فى نطاق مجتمعات وعصور مختلفة، بحيث لا تكف عن بث إشعاعاتها المتصلة.

ومن ثم فهو لا يحقق الأهداف بذاته فى العالم الفعلى ، بل يثير الانفعالات التى تقترن بتلك الأهداف ، إما حافزًا إلى تحقيقها ، وإما موهمًا بإنجازها، وإما محبطًا الأمل فى بلوغها ...

والغايات الرئيسية المشتركة هى قهر الفناء بالخلود ، والاضطراب والعماء بالنظام ، والطبيعة بالتسخير والتطويع ، والعزلة بالكلية والاندماج ، والغربة بالتضامن. وتفيض عن هذه الغايات أهداف وسيطة مثل الامتلاء والكثافة، فقبل أن تنزلق الحياة من قبضتنا أو تراوغنا نستبقيها بوصفها شيئًا ملموسًا ومحسوسًا بين أيدينا كما يبدو فى تخليد تجارب معينة. وكذلك الرغبة فى التوسع والامتداد، والإرهاص والاستباق لاستشراف المستقبل، واللهفة على الاستبقاء، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا، وتجديد الرغبة فى الحياة ، واكتشاف رؤى جديدة تستوعب ما خفى أو استعصى على الفهم من كل جوانب العالم... وربما تيسر لنا أن نلتقط الدلالة الأنطولوجية إذا ما تأملنا مقولتين ذائعتين فى علم الجمال، أولاهما التفرقة بين الشخص المرهف الذى يحتفى بالفن ويقدره، والشخص الفظ المادى.

والواقع أن هذا التمييز أو التصنيف للبشر ليس اتفاقًا أو مصادفة، بل يعبر عن طبيعة الفن؛ فاهتمام المادى الفظ ، بما هو مادى فحسب، يعنى أنه جزء من هذا العالم المادى، وليس فى وسعه التحرر منه، فى حين أن المرهف، أى الفنان أو المتذوق ، منفصل عنه، بينه وبين هذا العالم مسافة يملك من خلالها العالم

نفسه، ولكن بطريقته وليس التملك المادى، على حين أن الفظ يملكه العالم الذى انغمر فيه وأضحى جزءًا منه. وقد تشبه علاقة الفظ بالعالم ما يذهب إليه "سارتر" من علاقة الإنسان بالعالم فى حالة استواء الممكنات قبل أن يخترقه باختياراته الحرة، ويضفى عليه قيمة، فهى حالة "اللزوجة" التى هى نصف صلبة ونصف سائلة. وعندما يمسك بها الإنسان، ويظن أنه يملكها ، تلتصق به وتتملكه.

أما ثانيتهما فهى ما يردد دومًا بأن ما يفرق الفن عن غيره هو أنه لا يؤدى نفعًا مباشرًا . ومعنى هذا ببساطة أن العمل الفنى منفصل تمامًا عن كونه أداة أو وسيلة تستهلك أو تتلاشى فى تحقيق هدف صريح مدرك بوعى وقصد ؛ أى إن وجوده الخاص المستقل لا يقع تحت طائلة النفع المحدد، ونفعه الوحيد هو ما يشعه من متعة خاصة به، وليس من متعة منافع محددة يحيل أو يشير إليها خارجة؛ وإنما هو وجود مضاف إلى متلقيه، يستدمجه بطريقة أو بأخرى، لكى يستطيل ويمتد، ويكون قادرًا على تحقيق أهدافه الخاصة مهما يبلغ تنوعها وتعددها.

الانفعال والتذوق

لماذا يقترن الفن بإثارة الانفعال؟

لأن الانفعال هو التعبير الإنسانى عن حصيلة ما يبلغه الإنسان، وهو القرين الإنسانى المباشر لأية ممارسة، والعلامة المميزة لعمق الممارسة وقدرها. فهو النتيجة المعلنة للممارسة أو التجربة الإنسانية فى كل الأحوال.

وإذن فلا بد من التصويب إلى الانفعال، لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال النتيجة المعلنة الصريحة للفعل الإنسانى، التى لا يمكن أن نحجب انفعالنا بها. ولا ريب فى أن الجماليين متفقون جميعًا على إيلاء الانفعال أهميته البارزة، على اختلاف تفسيراتهم للعمل الفنى؛ فيذهب "لوفافر" إلى أن الفنان يخاطب قوة معينة فى المتلقى مباشرة، دون حاجة إلى مدركات عقلية، مع أن العمل الفنى يتضمن مدركات وأفكارًا، وهى قوة مماثلة للقوة التى كان يحياها الفنان وعبر عنها. كذلك يقول "كدويل" إن الفن يغير من انفعالات الإنسان فيتمكن من تغيير العالم. ويقوم المعادل الموضوعى عند "إليوت" بخلق الانفعال الذى يريد استثارته لدى المتلقى .

غير أن هذا الانفعال الفنى ليس انفعالاً مطابقًا لما نعانيه فى الوقائع، وإلا ما

أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديات، أو أنزل الشرير من المسرح وأوسعه ضربًا.

وعندما نطالع فى الأدب، أو نشاهد فى المسرح، ما يشبه الوقائع التى نألفها، بإيقاعها وتفصيلاتها وعلاقاتها المعتادة، ينقطع على الفور إحساسنا بأننا إزاء عمل فنى مثير للمتعة، ويسرع إلينا الملل والفتور، لأن ما يواجهنا هو محض تسجيل صادق لما يتكرر فى تجاربنا الشخصية. والمطلوب إذن ليس الانفعال الكيفى الواقعى، بل الانفعال بعد تصفيته شكليًا، أى بدخوله فى نسب وعلاقات يحددها العمل الفنى بوصفه تكوينًا قائمًا على الاختيار والاختزال أو التركيز وفقًا لرؤية الفنان الخاصة، فلا يعود الانفعال كما نصادفه فى حياتنا اليومية.

معنى هذا أن الانفعالات المتعلقة بالعمل الفنى تقع تحت سيطرة الإنسان فى ذلك "اللاواقع" الفنى، أى العمل الفنى الذى هو وجود مضاف، أو واقع بديل أو مواز. وبعبارة أخرى ندفع هذا الانفعال إلى الدخول أو الاندماج فى هذا التكوين الجديد الذى يسيطر عليه الفنان ويشاركه المتذوق فى متعة السيطرة عليه، لإدراكه أنه ليس الواقع الذى يخصه شخصيًا فى عالم خارجى ينسحق فيه، ويذعن له، ويضغط عليه بوصفه شيئًا من بين أشيائه. فهناك يخرج المتلقى من كونه الإنسان - الشىء إلى الإنسان - الذات أو الوجود الخاص، الذى يملك نفسه ويملك عالمه.

وعندئذ يمكن أن نفسر فنية الحزن والخيبة والإحباط ؛ لأن العمل الفنى يرفع هذه المشاعر البغيضة من المستوى المبتذل المعتاد بوصفها هزيمة وإذعانًا للواقع، ويصعدها إلى مستوى يملكه الإنسان ويقع تحت سيطرته. كما يرهف الفن الشعور بافتقاد التوافق مع عالم الإنسان الخاص والرغبة فى الفرار منه ، حيث يحفزه إلى إعادة النظر فى الواقع الذى ينتمى إليه المتلقى لكى يتخذ منه موقفًا. فالحزن فى العمل الفنى يشبه ما يقوله "مالرميه" عن الشعر النقى؛ فهو حزن مصفى ومستقطر، اختفت منه شوائب التجارب المباشرة المبتذلة، ولذلك فالاستمتاع به تحدٍ لما يحدثه مثل ذلك الحزن فى الواقع.

وربما يماثل ذلك - إلى حد ما - ما نجرّبه عندما نتذكر انفعالاً عذبًا أو مثيرًا للشجن عانيناه منذ زمان طويل. ولست أقصد حادثًا أو خبرة معينة؛ فهذا الانفعال تستبعده كما يصنع الفنان فى أعماله، أى بعد أن أصبح انفعالاً غير مطابق.

ويمكن أن نكتشف فى هذا الانفعال المستعاد دلالة أنطولوجية؛ فهو يفضى

إلى تكثيف الحوادث والأمكنة أو اختزالها ، أى الزمان والمكان معًا ، فى انفعال موحد ينتمى إلىَّ . ومن ثم فإننى أحتوى العالم كله داخل انفعالى المستعاد ؛ انفعالى أنا الذى هو عالمى . فما أستطيعه أو أشعره من انفعال يكافئ ما أملكه من عالم ويعادله؛ لأن ما عداه يتزحزح إلى الهامش. ويخترق هذا الانفعال الموحِّد صلابة العالم، ويحيل ما سواه إلى خارجه، فى حين يتجمع الشتات المتفرق للموضوعات جميعًا فى بؤرة هذا الانفعال المدجّن الآمن. وتقدم الأوبرا دعمًا لهذه الدعوى، فما هو معروف عن الأوبرا أنها لا تعنى كثيرًا بعمق القصة كما تتبدى فى نصها الشعرى (اللبرتو) بقدر ما تحفل أشد الاحتفال بإبراز الانفعالات بكل درجاتها على نحو ما تترجمها طبقات الأصوات المختلفة الغليظة الحادة. فالمتعة التى يتلقاها المستمع أو المشاهد لا تعود إلى الحبكة والأحداث ؛ فالمواقف فى الأوبرا تتخلى عن ثخانتها السردية لتتحلل وتذوب وترق، ولا يبقى سوى الانفعال الحاد بوصفه وجودًا مستقلاً، انفصل عن صلابة الحوادث المتتابعة. والموسيقى أيضًا، سواء المجردة أو ذات البرنامج ، تفصح عن هذا بأجلى تعبير ، كما يقاربها الشعر والغناء.

التذوق

ولكن ما طبيعة المتعة التى يمكن أن يثيرها هذا الوجود الجديد المستقل؟ لا بد أولاً أن تكون نتاجًا للشعور بأننا نتلقى عالمًا مضافًا إلى عالمنا المعيش المحدود.

ويحفز هذا الوجود الجديد ، أى العمل الفنى ، إلى أن يحياه المتلقى ثانية، ويسقط عليه بحرية، انفعالاته الخاصة التى لا تجد منفذًا فى حياته الضيقة ، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم ، تلك القدرة التى يستعيرها من المبدع نفسه، وكذلك إسهامه المطلوب والمدعو إليه فى شئون العالم ، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية للعالم الخاص . كما يحس المتلقى أنه يرتاد المجهول للاستكشاف والسياحة، بحيث يعظم عالمه الذاتى ويخصب. واستعادة خلق العمل الفنى أو إبداعه هى شعور المتلقى بالمشاركة فى الإبداع التى يدركها جزئيًا فيما يسمى "بالتشبه الداخلى" inner mimicry لإيقاعات العمل الفنى عند "كارل جروز" ، أو التوحد ، على مسافة ، مع شخصياته وأحداثه ، أو ما يطلق عليه "نيتشه" "التأمل المشارك" فى الفن الديونيسوسى ، أو "تلبس الشعور" Einfühlung عند "ليپس". وهو بهذا يعيد احتواء العالم من خلال مقاومته له وتملصه من سيطرته، ولكن من ثنايا تلقيه للعمل الفنى . وعندما يعجز العمل الفنى عن ابتعاث القدرة لدى المتلقى لاستعادة إبداعه، يسرع إليه الشعور بالسأم

والفتور، لأنه يحس حينئذ أنه ينفق جزءًا من عمره، بدل أن يسهم العمل الفنى فى إطالة عمره بما يعيره إياه من أنواع جديدة من الوجود.

وتلقى العمل الفنى لا يشبه استهلاك المتع الأخرى، لأنها تولد إشباعًا مكتملاً، ولكنه غير مستمر، لأنها سرعان ما تؤدى إلى الامتلاء والسأم، ويحكمها ما يسمى فى الاقتصاد معايير المنفعة الحدّية. ولكن الإشباع فى الفن إشباع متوتر، ناقص، ولكنه مستمر، لأنه يخلق الاحتياج المتصل إلى الإشباع، ولكن على مستوى يخالف المستوى البيولوجى؛ لأنه إشباع لا يقترن بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر. فعندما يتفتح أمام المتلقى عالم فسيح يثير الدهشة ويمتلئ بالمفارقات، قد يحس بشىء قريب من البهجة التى تثيرها النكتة، ولكن دون أن تفقد متعتها إذا ما حكيت مرة أخرى.

بل إن الأعمال الفنية التى لا تستهدف سوى التسلية إنما تعنى أنطولوجيًا أن المتلقى كان يحس دون وعى أن وجوده قد انزلق إلى أشياء العالم، وران عليه التعب من جراء رتابة دورانه معها كأنه جزء منها، وأنه أصبح فى حاجة إلى انتزاع وجوده الخاص منها ليغمره فى عمل فنى يبعث على التسرية عنه، لأنه وجود مغاير لوجود الأشياء التى أوشك أن يتجانس معها.

ولأن العمل الفنى وجود بديل مغاير، ولأنه المجال الذى يقوم الفنان المبدع بالتأثير فيه، وتحقيق غايات الإنسان الأصلية على خلاف المجالات والفاعليات الأخرى التى تؤثر مباشرة فى العالم نفسه، لأنه على هذا النحو، فلا بد أن يلخص الفنان رؤيته الخاصة للعالم، على نحو ما قدمنا فى الطابع القيمى. ولذلك فإنه يخلق وجودًا يفرض عليه نظامًا معينًا. ولا يعدو أن يكون النظام امتدادًا لإرادة الإنسان فى العالم الغفل، أو إذا شئنا استخدام اصطلاح أرسطو، فرض الإرادة الإنسانية على "هيولى" الموجودات لمنحها "صورة" جديدة تستجيب للغة الإنسان وتردد همومه. وعندما يستقبلها المتذوق يستشعر مذاق الحرية التى تعنى ثراء الإمكانات، والقدرة على الحياة فى عالم مختلف عما ينوء به من نمطية ورتابة توثقه بإرادة الغير، بشرًا وأشياء. وهو يحس أيضًا بحرية خاصة تتبين فى استقباله للدلالات التى تفيض عن العمل الفنى عبر العلاقة بين دواله ومدلولاتها؛ فالعمل الفنى، ككل الفاعليات الإنسانية، منظومة من العلامات التى تؤدى دلالاتها من خلال العلاقة بين الدال والمدلول لهذه العلامات. غير أن الدال فى العمل الفنى كثيف صفيق لا يشف عن مدلوله الذى اقترن به فى تجارب الحياة المألوفة. كما أن المدلول مراوغ، لأنه متعدد بقدر تعدد المتلقين.

ومن ثم فإن العمل الفنى يفيض بدلالات لا تزال تتضاعف وتتكاثر بمواصلة عرضه ونشره وتداوله بين جماهير المتلقين . وبهذا يمكن تفسير خلود العمل الفنى؛ لأنه يحيا حيوات كثيرة بما يشع من تفسيرات تختلف باختلاف الاستجابات والحساسيات على مر الزمان وتباين المجتمعات، وذلك بفضل ما يؤدى إليه العمل الفنى عند تلقيه واستعادة إبداعه من "فائض معنى" ، مثلما هى الحال فى "فائض القيمة" للعمل الإنسانى عند "ماركس" ، عندما ينخرط فى إنتاج السلع، ويولد فائضًا أكثر مما أنفق فى إنتاج قوة العمل نفسها.

والعلامات التى يستخدمها المبدع تتحرف عن دلالتها فى السياق التداولى الشائع لتؤدى دلالة جديدة فى عالم، أو فى وجود جديد من العلاقات المختلفة عن الواقع العملى المباشر. فهذا الاستخدام المنحرف الذى يطلق عليه أحيانًا المجاز أو الاستعارة أو الكناية .. إلخ، يؤذن لدى المتلقى بولوج عالم جديد يتنفس فيه عبق النضارة وأجواء الحرية والاقتدار؛ لأنه يدرك أن الأشياء ليست لها قيمة ثابتة أو دلالة بعينها، ولم تعد ضرورات ضاغطة غريبة بقدر ما أصبحت إمكانات فسيحة يمكن أن يغزل منها وينسج ما يشاء . وإذا ما استقر ذلك الانحراف المجازى - إن أبيح ذلك التعبير - وتكرر استعماله ، فإنه يفقد فتنته، ويغدو مجازًا ميتًا ، وينضم إلى سائر أشياء العالم ، ويصبح علامة من علاماته . فنحن فى الواقع نواجه العالم وقد تجمد فى علامات وإجابات جاهزة وأنماط مستقرة، والفن هو الذى يستعيد الشعور بالجدة والدهشة إزاءه، ويسترد قدرتنا على إعادة اكتشافه والتعامل معه.

ومن التناوب الخاطف بين الشعور بالواقع والشعور باللاواقع ينقدح شرر المتعة الفنية بين الطرفين ، ويتدفق التيار على نحو ما تعلمنا عن الكهرباء الاستاتيكية ، عندما يقترب القطبان الضدان دون تماس. فكذلك فى متعة العمل الفنى تقترب لدى المتلقى كل الأطراف المتقابلة بحيث تومض المتعة فى إدراك المطلق والنسبى معًا ، والممكن والواقعى ، والعام والخاص، والتحليل والتركيب، والماضى والمستقبل ، وتتداخل النتوءات والتجاويف ، فتشتبك أطراف التروس، وتدور الحركة، ويفيض التيار.

الحب، والمرأة، والشباب

يتردد الحب فى معظم الآثار الفنية لأنه يعبر عن الطابع التراجيدى للعالم فى علاقة الوجود الإنسانى به، ذلك الطابع الذى ينشأ عما يحسه الإنسان من مقاومة العالم الطبيعى لأسلوب وجود الإنسان القيمى الذى يحاول اقتحامه

واحتواءه وتطويعه. فالقيمة الإنسانية غير المحايدة تواجه عالمًا محايدًا لا شأن له بالإنسان ، وربما يشبه ذلك الطابع التراجيدى، فى بعض قسماته ، ما يطلق عليه "مالرو" "الوضع الإنسانى"، وإن اختلفت الزاوية الفلسفية، فهو عنده العيب أو النقص أو الشرخ فى الشخصية الإنسانية، وكل ما يرغمنا على إدراك محنتنا الإنسانية، ويسعى الإنسان إلى الانتصار عليه أو النجاة منه عن طريق الحب أحيانًا.

فالحب هو السعى إلى استرداد الطرف الآخر ، لكى يستعيد امتلاكه والاستحواذ عليه. ولا يعنى هذا امتيازًا خاصًا للجنس الأقوى ؛ لأن الجنس الآخر- كما يقول "برنارد شو" - يصنع كما تصنع العنكبوت ؛ تنسج الشباك متربصة بالفريسة ، وتقوم بفعلها الإيجابى كما لو كانت سلبية قعيدة بيتها.

كما يشكل الحب عند "أفلاطون" الجدل الصاعد - كأنه شوق - إلى الاكتمال. وهو ليس الحب بين الجنسين، بل شيئًا آخر مصعدًا إلى عالم المثل. وحتى الجنس نفسه يضفى عليه "لورنس" - فى أشعاره خاصة - دلالة كونية سابقة ، ليس بالدلالة الفرويدية، وبوجه خاص فى قصيدته "أفعى صقلية".

والواقع أن الأسلوب الإنسانى، أى الثقافى ، فى التعامل مع الشئون الفيزيائية والبيولوجية، هو أسلوب التباعد وإخفاء الأصل. فالحب يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان ، غير أن الإنسان ، خلال عصور متعاقبة، يحجب هذه النواة بأردية كثيفة ومعاطف ثقيلة، تبدأ قبلها بالغلالات الرقيقة التى لا تكاد تحجب أصله، ولا يزال يخلع عليه من الثياب الإنسانية حتى قد يبلغ نقيضًا للجنس أحيانًا، ليصير حبًا روحيًا وتضحية نبيلة .. وهكذا فى كل شئون الحياة؛ فى الزواج، والمسكن، والمطعم، والمشرب، والقتال، والصدام ، وغيرها من نظم تخضع للقيم والقواعد والمعايير التى توشك أن تنفصل بالإنسان المتحضر عن أصوله البيولوجية والفيزيائية بمسافة تنأى به أو تدنو من العالم الطبيعى بقدر تقدم الثقافة أو تخلفها.

والحب هو وسيلة الإنسان إلى الخلود، لأنه يعنى أصلاً وسيلة التكاثر وإعادة إنتاج النوع. فهو أداة الطبيعة للاستمرار والبقاء . ويتخذ منه الإنسان مرقاة لما هو أعلى من ذلك التخليد البيولوجى ، ليصير قيمة رفيعة تجاوز أصلها البعيد.

وينطوى الحب على أهداف الإنسان فى سعيه إلى قهر الغربة، أى الفرقة،



والعزلة بالاندماج الكلى والتضامن الذى لا يتحقق إلا بمعاناة التوتر المستمر، لأنه حركة بين طرفين.

وينكشف الطابع التراجيدى فى المسافة أو البعد الذى يحسه الإنسان بين الأمانى والقدرات، بين الغايات والوسائل. وهذه المسافة يشغلها السعى نحو التحقيق، والشعور المضمر بالإخفاق المحتوم الذى يتبين فى تصاعد الغايات؛ لأن الغاية الأولى سرعان ما تزول بتحققها ليحل مكانها غاية أخرى، وهكذا دون توقف، وهو ما يقارب إحدى دلالات بيت "إليوت" المشهور: "بين الرغبة والتحقق يسقط الظل"، فثمة مسافة لا تُعبر أبدًا بين الرغبة والرضا.

هكذا يصبح الحب موضوعًا رئيسيًا للفن بوصفه المجْلَى الذى يمارس فيه الإنسان محاولاته للتعبير عن هذه المسافة، والسعى إلى القفز عليها فى إحساس مشوب بالتوتر أو الشوق نحو الاستكمال والوصال (أى الاندماج والتوحد)، بل إن عملية الإبداع الفنى - إذا ما ترخصنا هونًا ما فى محاولة عقد مقارنة - هى شبيهة بعملية صنع الحب؛ فإذا كان الإبداع الفنى يبدأ بسحق القوالب الجامدة للمدركات الحسية ليحولها إلى مفرداتها الأصلية ومادتها الأولية (ألفاظ، ألوان، أصوات ...) التى يشرع فى تجميعها فى تفصيلات مختارة تحدث أثرًا معينًا بتأليفها معًا، ثم يصوغ العمل الفنى الذى يمثل واقعًا جديدًا ولكنه غير واقعى، أى وجودًا متوترًا، وما يلبث المبدع أن يطمئن على إبداعه الذى فرغ منه؛ فهذا هو ما يوازى - بقدر معين- ما يحدث فى صنع الحب الذى يبدأ بالإثارة والمداعبة فى كل تفصيلات الجسد، ثم يحدث الاتصال الذى يمثل توترًا ممتعًا، سرعان ما ينتهى بالاسترخاء.

أما الاهتمام بالمرأة بوجه عام فى كل الفنون فلسببين؛ الأول بوصفها الطرف المستهدف فى الحب؛ والفنانون ذكور، ويمكن إهمال نسبة من يشاركهم من النساء اللاتى يتمثلن أيضًا فى أغلب الأحيان قيم الثقافة السائدة التى صاغها الرجال.

والسبب الثانى هو أن المرأة - أو الأنثى بوجه عام - هى أصل الطبيعة وعلامة الخصوبة والعطاء، وتسرى هذه الدلالة الأم فى كل تضاعيف الثقافة الإنسانية ورواسبها الموروثة.

وللمرأة دوران: دور ثقافى، تشغل فيه مرتبة التابع الخاضع، ودور طبيعى تحتل فيه منزلة الأصل والأرومة.

والفنان لا يعكس تمامًا أدوار الثقافة المفروضة، وإن كان يتأثر بها، ولكنه فى كثير من الأحيان يعبر عما يتوق إلى استعادته من الأصل الذى قولبته الثقافة وجمَّدته. فهذا هو ما يسبغ عليه طابع النضارة والبراءة الباكرة.

وبالأسلوب الثقافى المعتاد انتقلت انفعالات الحب إلى موضوعات تنتسب إلى مجالات أخرى، بكل ما تتضمن من مشاعر الانتصار والانكسار، والنجاح والإخفاق، والصراع والحسد، والانتقام والشفقة والحنان، إلى آخر كل ضروب الانفعالات، ولكن محمولة على ناقلات إنسانية غير الحب بمعناه المعروف.

ويبقى تفسير الإلحاح على تجارب الشباب ؛ فمعظم أبطال الأعمال الفنية من الشباب ، فتية وفتيات.

أولاً : لأن مرحلة الشباب هى التى تتجلى فيها تجارب الحب وانفعالاته جميعًا.

ثانيًا : وهو الأهم ، لأن مرحلة الشباب هى التى يبرز فيها بصورة ساطعة وضع الإنسان إزاء العالم بكل تحدياته ، حيث الإمكانات المتفتحة بغير حدود، والأحلام البعيدة ، والغايات الطامحة الكثيرة، والرغبة النهمة فى الامتلاك ، والاقتدار على المقاومة والتمرد، والنزوع إلى الرفض ... وهذه جميعًا هى ما يتمثلها الفن - بدرجة أو بأخرى - عندما يطرح بديلاً لهذا العالم يضمر قدرًا من الرفض له لأنه لا يحاكيه؛ بل يستخدم مادته الخام ليصنع منها أعماله التى هى وجود جديد، وحضور يفرض نفسه بغزارته الخاصة ونضارته، وليس محاكاة أو تمثيلاً ، وإلا لكانت اللوحة المصورة نافذة نطل منها على العالم المألوف، ولأصبحت متاحف الشمع أرقى متاحف النحت.

الفصل الثانى

الخصوصية الفنية
(معنى الجمالية)


دفاتر الأكاديمية

نبدأ معا مما نتفق حوله لنستخلص منه فى نهاية الأمر ما يسهم فى حسم ما يثار من خلاف فى النظرية الأدبية، أو بالأحرى علم الجمال أو فلسفة الفن بوجه عام.

فلا ريب أننا مقتنعون بألا يكون العمل الأدبى أو الفنى مباشرًا . فهذه نقيصة لا يغتفرها الناقد لنص ما، كما أنها تحول دون استمتاع المتلقى به.

فماذا تعنى المباشرة؟ تعنى أن النص يفصح عن هدف معين، أى يصرح به، ويكشف عنه دون خفاء.

وعندما يستنكر الناقد والمتلقى ذلك، فلا بد أن استنكاره يتضمن أمورا يحسن بنا أن نشير إلى أبرزها وأهمها:

أولاً: أن العمل لا ينبغى أن يكون غلالة أو غشاء رقيقا يشف عما كان يتطلب حجبا وسترا.

ثانيًا: أن العمل ليس مجرد وسيلة من بين وسائل تحقيق غاية واضحة محددة، فقد تفنى تلك الوسيلة أو تستنفد وهى تنجز مهمتها، أو تصبح بالية، أو غير مجدية، أو منحرفة، وهذه صفات لا تطلق على العمل الأدبى أو الفنى.

ثالثًا: إن العمل ليس بديلا أو منافسا يزاحم مجالات أو فاعليات إنسانية أخرى، كما أنه ليس أعم من بعضها فيشملها فى جوفه، أو تابعًا وفرعا من بعضها الآخر.

ويتضمن مما سبق أن التذوق أو التلقى الذى يولد متعته الخاصة ليس عملية تعرُّف ما يحاكيه أو يمثله، أو ما يشير إليه، أو يقصده العمل.

كما أنه ليس استهلاكًا للعمل، كالذى يحدث فى استهلاك الطعام أو الجنس مما يراد به أن يحقق إشباعًا، أو نفعًا عاجلاً، أو بعد حين.

ولكن لماذا لا يكون للعمل هدف محدد معين كغيره من الفاعليات ومجالات الممارسة؟ ولماذا يفقد بعضًا من قيمته أو متعته إذا أسفر عن هذا الهدف، أو أصبح وسيلة مباشرة إلى إنجازه؟

الإجابة معروفة، وهى أن للفن أو الأدب خصوصيته واستقلاله، وتميزه عن سائر المجالات، وعلينا أن نحتفظ بتلك الإجابة لكى لا نلتف حول استقلاله بالقول إنه يحقق أهداف المجالات الأخرى، ولكن بطريقة جذابة ممتعة؛ وذلك لأننا نعود إلى أصل السؤال، أى مشكلة تميزه عن غيره، فنسأل : ما تلك الطريقة الجذابة الممتعة التى تخصه، وتفرقه بالتالى عما سواه؟

وعندما نشرع فى التمييز تواجهنا صعوبة تاريخية تتمثل فى أن أعمالاً بعينها لم تعامل كفن أو أدب عند نشأتها الأولى، ولكنها صارت كذلك فى عصور تاريخية لاحقة، كالأساطير أو بعض النصوص الدينية القديمة، وغير ذلك مما كان منتميا إلى الدين أو السحر، أو أدوات العمل البدائية.

ولا ريب أن الجواب عن هذا التساؤل يدفعنا إلى منطقة أخرى ليست هى عناصر العمل الفنى أو الأدبى نفسه أو هدفه الأصلى؛ بل هى منطقة أسلوب المتذوق فى التعامل معه، وهو الذى تغير عن أسلوب الإنسان السابق الذى عاصر نشأته، ولا بد أن هذا المتذوق الجديد، أو الحديث، قد وجد عندئذ فى العمل القديم مواصفات الفن أو الأدب، وشروطه التى أغرته بتلقيه كعمل فنى، وليس كعمل لنيل رضاء الآلهة، أو الانتفاع بالتأثير السحرى، أو النفع العملى.

إذن فالعمل الفنى أو الأدبى ليس وصفة محددة العناصر والتكوين سلفا؛ لأن بعض ما نعده فنًا أو أدبًا اليوم لم يكن كذلك فى زمن سابق.

فإذا شئنا تعريفه سلبيًا كخطوة أولى، لاستبعاده عن غيره، فهو ما لا يمكن استعماله لغاية محددة، ولا يخضع لشروط تحقيق تلك الغاية المعينة.

ولا يعنى هذا أن الفن لا يستهدف غايات، وإلاّ تكافأ مع أى عبث أو هذيان. ولكن غاياته ليست من صنف غايات المجالات الأخرى، أى ليست غاية تنضم إلى غايات المجالات الأخرى لتتكامل وتصطف معها، لأنها لا تخضع لمحاور تصنيف الغايات الأخرى التى تنقسم بمقتضاها التخصصات، كما أنها لا تستعار أو تشتق من غايات غيرها من المجالات لتغدو على سبيل المثال، بديلاً للنظرية، أو للعظة، أو البيان السياسى، أو أداة العمل...إلخ.

فإذا أبيح لنا أن نقترح فارقًا أوليًا بين الفن والأدب من جهة وسائر الفاعليات والمجالات من جهة أخرى، لرأينا أن هدف تلك المجالات المختلفة عن الفن يعتمد تحقيقه على تأثيرها المباشر فى العالم، أى الواقع الإنسانى والطبيعة معا، سواء بفهمه ومعرفته، أو التكيف والتفاعل معه، أو تغييره وتحويله. وذلك على تفاوت فى مستوى التجريد أو التجريب، أو على تباين بين ما هو موهوم أو فعلى موضوعى على السواء، على حين يؤثر الفن والأدب فى العالم على نحو غير مباشر، أى عبر وسيط معين سنفصل فيه القول بعد قليل.

فإذا عدنا إلى مثلنا فى الأسطورة، لوجدنا أنها فى الأصل عندما كانت على اتصال مباشر ومتجانس بالعالم، بالنسبة إلى المعتقد فى صحتها، كان لها دورها الفورى فى معرفة العالم، وفى ترتيب الشعائر التى تحقق أهداف الدين لنوال رضا الآلهة. ولكن عندما انتهى دورها المعرفى والدينى، أى فقدت مهمتها فى التأثير والتعامل المباشر مع العالم، تحول تناولها ليغدو نصًا أدبيًا، ملحمة، أو قصة..إلخ.

ترى ما الجديد الذى حدث لتصبح الأمور على هذا النحو؟

ربما لا يتيسر اكتشافه إلا إذا فحصنا عمل الفنان أو الأديب بعد أن أصبح الفن منذ عهد قريب نشاطًا معترفًا باستقلاله عن سائر المجالات، لكى يتلقاه جمهوره واعيًا باعتباره فنًا أو أدبًا.

١ - الرؤية الفنية

لا يشرع الفنان أو الأديب فى عمله إلا إذا استغرق بكليته، بدرجات متفاوتة



بين الفنانين والأدباء، فى رؤية فنية للعالم أو الواقع أو لجانب منهما. وهى التى تميز موهبة الفنان عن قدرات المتخصصين ومهاراتهم فى المجالات الإنسانية الأخرى، وتفرقه عما سواه. وهى بإيجاز، قدرة الفنان على الإحساس أو الشعور بقابلية العالم، والواقع، والوجود للتحول والتشكل والتبدل بالنسبة إلى الفنان.

وهى أقرب إلى عالم الطفولة التى تعد مرحلة التحرر التام للخيال، ومرونة التواصل مع العالم الخارجى، بشرًا وأشياء وعلاقات. ويعبر عالم الطفولة عن رفض المعتاد والمبذول الذى اعتمدته مؤسسات الواقع الاجتماعى، واستقرت عليه، وهو العالم الذى لم يتم بعد قولبته أو إقراره.

وتمثل الرؤية الفنية بذلك النضارة الأصلية للعلاقة المباشرة بين الإنسان وسائر البشر والطبيعة قبل أن تقتحمها النظم والقواعد للتحكم فيها وضبطها.

فهى استعادة للطفولة الإنسانية قبل أن تغترب فى عالم ناضج سبق أن برمجه الكبار.

وهى عبور متواصل غدوًا ورواحًا بين منظومة الوجود التى استقرت بدلالاتها وموضوعاتها كما يتداولها الناس فى سياقات الاتصال من جهة، وبين تشكيلات الخيال من جهة أخرى.

ومن ثم فهى المدخل إلى الإبداع، أو هى مهاده، وفيها يمكن أن يعيد الفنان ابتكار وحدة فى المتنوع، وتماثلاً فى المختلف. كما يبادر إلى خلخلة الجمود والثبات فى الأشياء بتحطيم الألفة والاعتياد، ونزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى، ليصبح ذرورًا، أو عجينة تصاغ منها تكوينات شتى.

فحينئذ يعاد تصنيف العالم بكل مستوياته ومجالاته وتركيباته...إلخ.

وتشبه الرؤية الفنية، إذا شئنا مثالاً قريبًا، ما نراه من أشياء خلف زجاج نافذة تنثال عليها قطرات المطر، فتبدو معه البنايات الراسخة وهى تتراقص وتتلوى، وتتبعج وتدق، وكذلك وجوه البشر نراها وهى تتضغط أو تستطيل، وتتحرف العلاقات بين الأشياء والمسافات.. فهكذا تستثار الرؤية الفنية لدى الأديب، فيتأمل الأمور جميعا، وقد فقدت ضرورتها وثباتها، وأصبحت طيعة مرنة بين

يديه، مهيأة لأن يصنع منها ما يشاء..

وترتاد الرؤية الفنية مناطق مجهولة أو مساحات لا يملك الإنسان العادى الجرأة على اقتحامها بوعى. وقد تكون تلك المساحات وقائع، أو معارف، أو مشاعر مما قد يتغاضى عنها الناس بوعيهم اليومى المعتاد.

غير أن الفنان أو الأديب يواجه ذلك كله بتمزيق الحجب السميكة التى تتستر خلفها الموضوعات والعلاقات، وكأنها أمور قارة ناجزة، ومكتملة نهائية.

٢ - الخامة (أو المادة)، وموقف الفنان

فالرؤية الفنية إذن هى إعمال الخيال لإنتاج موضوعاته باعتباره شرطا لها. وهو الذى يخترق عتمة الأشياء أو كثافتها وجمودها على ماهيات ثابتة مصنفة من قبل، ليذورها ويعتجنها، ويصوغ منها، على مستوى إدراك الصورة Image دون تحقق فعلى، مركبات جديدة ينشد منها تجسيد أمر آخر يختلف فى أهدافه عن الأهداف الأصلية المعروفة لتلك الأشياء فى وجودها الفعلى.

ولا يتم عمل الرؤية الفنية فى إنتاج العمل الفنى أو الأدبى إلا عبر طرفين؛ الأول موضوعى مسلم له من سياقه التاريخى والاجتماعى ، والثانى ذاتى خاص به، ولكن على أن يفهم من الذاتى ما هو بازاء الموضوعى بالنسبة إليه.

فأما "الموضوعى" فسنترخص فى تسميته "بالخامة"، ولكن بدلالة أوسع كثيرا من الوسيط المادى الذى يصوغ منه الفنان عمله مثل اللغة للأديب، والأصباغ للمصور. فهنا تتسع الخامة وتجاوز ذلك لتشمل كل ما هو متاح مبذول ليد الفنان، وذاكرته وعقله، فيتضمن ما بلغه أو حصله الفنان أو الأديب من معرفة تتعلق بالأفكار والعقائد والعادات والتقاليد، وأيضًا ما يمتلكه واكتسبه من قدرات ومهارات تتعلق بصنعته، وأبرزها فى رأينا، القدرة على المحاكاة والتمثيل Representation، وهى القدرة التى يجعلها بعض فلاسفة الجمال والنقاد هدفًا ومميزا للعمل الفنى أو الأدبى.

فالقدرة على التصوير Depiction، أى الوصف، والتعبير عما هو موجود بالفعل وتقريبه إلى الإدراك المعتاد، قدرة تتفاوت بين البشر جميعًا، ولكنها لا تميز العمل

الفنى أو الأدبى عما هو كذلك. فعمليات التنشئة الاجتماعية للأطفال عمليات تمثيل واحتذاء، بل إن القردة تفوقها أحيانا فى التقليد، كما أن محاضر الشرطة أو نحوها لا يتطلع الفنان أو الأديب إلى منافستها فى دقة الفحص والتعبير تمثيلا لما يقع من حوادث، وكذلك التعبير عن المشاعر، أو بوجه عام، ما يتصل بإحساس الفرد إزاء الواقع الموضوعى، فنجده فى حياتنا اليومية فى إفضائنا للأصدقاء أو الأطباء أو غيرهما مما نستعين بهم أو نلجأ إليهم فى حل مشكلاتنا. فما هو ميسور للفنان أو الأديب من معارف، أو قدرة على التمثيل أو التعبير، على غير ما يشاع، ليس مميزًا فارقًا للعمل الفنى أو الأدبى بقدر ما هو بعض عناصر خامته المختلطة بعضها بالبعض الآخر، وهى التى يتزود منها كما يشاء.

أما الطرف الثانى الذاتى الذى يدخل شريكًا مع الخامة الموضوعية فى إعداد الرؤية الفنية للانطلاق والإبداع، فهو موقف الفنان بوصفه إنسانًا، ومواطنًا، ومثقفًا، أى ليس بوصفة فنانًا أو أديبًا، مبدعًا لعمل فنى أو أدبى بعينه.

وهذا الموقف هو رأيه، واتجاهه الخاص الذى يكون واعيا به أو غير واع من شئون العالم المختلفة المتنوعة التى يحياها فى زمان ومكان معينين.

ولا يشغلنا كثيرًا أن يكون ذلك الموقف هو ما درجنا على تسميته "برؤية العالم" Weltanchauung، أو الأيديولوجية، وغيرهما من مفاهيم لأنها موضوعات أو قضايا مثيرة للخلاف بين من يتداولونها. وأحسب أن "علم اجتماع المعرفة" هو مجال مناقشتها المشروع، وليس النقد الأدبى.

ومهما يكن من أمر التسمية أو الاصطلاح، فالجميع على اتفاق فى أن تلك المواقف شأن مشترك مشاع بين المواطنين، يتسلل إلى كل مجالات التداول والتواصل، وفقا لشروط إنتاج خطاباتها التى يختلف فيها الواحد عن الآخر.

ولا يهم فى الفن أو الأدب ماذا حدث للفنان أو الأديب من وقائع أو معارف، أو ما اتخذه من مواقف حيالها، بل الذى يهم هو ما فعله بها ليصنع منها ومن غيرها، عملاً فنيًا لا يمكن تحليله إلى مفردات خامته ومواقفه. كما لا يمكن أن يقسم إلى شرائح وقطاعات بحيث يقاس كل منها بمعايير المجالات التى أتاحتها من قبل للفنان أو الأديب.

٣ - الإضاءة الداخلية

وهنا ندلف إلى العملية الثانية التى تتجسد فيها الرؤية الفنية لتصير إبداعًا، أى عملاً فنيًا أو أدبيًا. ويذيع استخدام مصطلح الصياغة، أو التشكيل، أو التكوين فى هذا الصدد. وهى تسمية سليمة مقبولة ما دامت تشير إلى المعمار النهائى Architectonic، أى التصميم البنائى الموحد لعناصر العمل كافة.

غير أنها تستعمل عنوانًا عامًا يصدق على معظم مجالات الإنتاج الإنسانى أو الثقافى، ويحملنا ذلك إلى البحث عما يخص العمل الفنى أو الأدبى من تلك "الصياغة"، ويميزه عن سائر المجالات.

فنقترح لذلك "الإضاءة الداخلية" ولكن بعيدًا عن دلالتها فى أعمال "الديكور". فهى تعنى لدينا أن العمل الفنى أو الأدبى - على خلاف أو تفاوت مع سائر المجالات- لا بد له من متذوق، لأنه يمثل دائرة تبدأ من المبدع ولا تكتمل إلا بالمتذوق، "فالرواية التى لم تقرأ، لم تكتب" بحسب القول المأثور.

ولذلك كان اختيارنا "للإضاءة الداخلية" لأن الرؤية -وفقًا لعلم البصريات - لا تحدث - كما كان يعتقد قديمًا - من انبعاث شعاع من العين إلى الجسم المرئى؛ بل تحدث الرؤية عند انبعاث الأشعة من الجسم إلى العين التى تخترقها الأشعة، فترتسم على الشبكية، وينتقل الأثر من الشبكية إلى المخ لتكون الصورة المرئية للجسم.

فإذا ما نقلنا هذا إلى مجال الفن والأدب، ألفينا أن العمل الفنى أو الأدبى يرسل أشعته إلى المتذوق لكى يتلقاه كوجود جديد بالنسبة إليه. وهذه الأشعة التى أسقطها الفنان أو الأديب على خامته وموقفه لتصبح الإضاءة داخلية، تبث إشعاعاتها على حساسية المتلقى أو ذائقته ليستقبلها كوجود جديد هو العمل الفنى أو الأدبى.

وقد يطعن فى المصطلح المقترح لكونه أقرب إلى المجاز. وهذا حق، غير أن "كل مصطلحاتنا الثقافية مجاز تحولت فيه الألفاظ عن مراجعها المادية المباشرة، لتدل على شئون أخرى لم تعد تربطها بها أية صلات. وفضلاً عن ذلك، فإن مفهوم "الإضاءة" مأخوذ مباشرة من علم البصريات دون أن ندخل عليه أدنى قدر من الانحراف.



"والإضاءة الداخلية" عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب، تفكيك الأوضاع السابقة للوجود، وإعادة تركيبها على نحو جديد فى عمل فنى أو أدبى. وبذلك تخلق لغة، أو بالأحرى، شفرة مخالفة، يستعاد التواصل والتداول بمقتضاها على أساس مختلف.

ويتحول الوجود الجاهز الحاضر إلى محض مادة خام مطواعة، أى مجرد وسيط يتشكل منه العمل الفنى .

وكأنها بذلك نوافذ يطل منها الفنان أو الأديب، والمتذوق معه ، على عوالم جديدة. أو هى بمثابة عيون مختلفة تكسر الألفة، وتخترقها، وتتجاوزها فتشعل الحياة فى رماد الاستقرار والتكرار، وتؤجج التوهج الذى أطفأه الاعتياد، وتسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام، وذلك بإنارتها الداخل المعتم للتجارب والأشياء، وإنشائها أو إعادتها للصلات بين نثار الوقائع وشظاياها.

وربما تولدت – حينئذ– غرابة أو غموض بعض الأعمال الفنية أو الأدبية، وذلك لأن المستويات والعلاقات التى يتعامل معها الناس فى تجربتهم الرتيبة، متميزة، ومحددة، ومنتظمة فى مراتب وخامات لا يسمح بالتداخل بينها أو امتزاجها على صعيد الحياة اليومية، على حين تسلط "الإضاءة الداخلية" على تأليف، ومزج، وتفريق، بين هذه الأمور جميعًا، ولكن على مستويات متباينة، وفى علاقات جديدة. فالفنان أو الأديب بإضاءته الداخلية ينكر الواقع الذى اغترب عنه فى قبضة الألفة، ونصلت ألوانه بالرتابة والتكرار، ووقع أسير الإكراه المستور من جانب القوى المهيمنة، فما يلبث أن يصبح بإضاءته الداخلية وجودًا مذعنًا لسيطرة الإنسان، مبدعًا أو متلقيا، فيستعيد غزارة الوجود ونضارته بعد أن اختزلتها وصنفتها قوالب العادات، والاستجابات النمطية المكررة. ويلتقط الفنان او المتذوق بذلك، ما يعتبره، خطوط الواقع الأصلية، أو خيوطها الأساسية.

فهى – فى نهاية الأمر – نوع من إعادة اكتشاف الواقع، أو ابتكاره تمهيدًا للسيطرة عليه، أو تبديدًا لتصنيفه السابق، ووضعه من جديد أمام أبصارنا.

٤ - خصوصية العمل الفنى أو الأدبى

ولعلنا نكون الآن مؤهلين إذن للحديث فى خصوصية الفن أو الأدب من جهة غايته، وأسلوب تحقيقها. فمن المعروف أن مجالات تواصل الإنسان وتداوله تتفق جميعًا فى غاية قصوى هى السيطرة على الطبيعة وتطويعها لتلبية حاجاتنا المتجددة ليقيم داخلها عالمه الإنسانى الخاص بنظمه ومعاييره وقيمه المتعلقة بالتواصل والتداول، أو التكيف والصراع، بيد أن تلك المجالات تختلف فيما بينها، مع نمو تقسيم العمل فى أهدافها النوعية وأساليبها أو وسائلها المتخصصة لتحقيقها.

ومهما يكن من أمر ذلك الاختلاف والتنوع، إلا أنها تشترك جميعًا، ولكن فيما عدا الفن - كما أسلفنا- فى التأثير المباشر فى العالم. فموضوعاتها المباشرة هى العالم كله، أو بعضه، وإن تباينت الوسائل فى فهمه أو التفاعل معه أو تغييره، أو فى عبارة موجزة، فى التعامل معه.

أما الفن والأدب معه، فيفترق عنها بأسرها فى أنه لا يمارس هذه السيطرة على العالم نفسه، بل من ثنايا وجود جديد مضاف، أو منتج مبتكر.

ويعنى هذا أن العمل الفنى أو الأدبى ليس وسيلة لتحقيق غاية بعينها مفترضة للفن على وجه الخصوص، بل هو يحدث لدى المتذوق حالة أو وضعا من شأنه أن يثير فيه مشاعر معينة قد تدفعه إلى نزوع Conation نحو تحقيق أهداف تنتمى إلى مجالات الأنشطة الإنسانية الأخرى.

ولا ينبغى أن يفهم من ذلك أن الفن يزاحم تلك المجالات فى تحقيق أهدافها الخاصة بأساليبها ومعايرها النوعية المتخصصة؛ وذلك لأن الفن لا يحققها بمقتضى كيانه الخاص الذى يكون قصيدة أو لوحة، أو معزوفة، وبوصفه وسيلة تستهلك أو تستنفد فى إنجاز غاية صريحة محددة.

ولمزيد من الدقة، يمكن القول إن الفن أو الأدب لا يحقق أهداف سائر الفاعليات الإنسانية، بدرجاتها، ومستوياتها المتفاوتة، بذاته، وبمقتضى مكوناته وعناصره المؤلفة للعمل الفنى أو الأدبى، بل عبر ما يثيره من انفعالات المتلقى



التى تقترن بتلك الأهداف، إما باعثًا على تحقيقها، وإما موهمًا بإنجازها، وإما محبطا الأمل فى بلوغها، إلى غير ذلك من مشاعر، بحسب كل عمل فنى أو أدبى على حدة.

فالانفعال هو حصيلة العمل الفنى أو الأدبى الرئيسية. وهذا ليس أمرا قليل الشأن؛ لأن الانفعال هو التعبير الإنسانى عن كل ما يبلغه الإنسان أو ينجزه. وهو المعادل أو المكافئ الإنسانى المباشر لأية ممارسة، والعلامة المميزة لعمقها أو عظمها أو تفاهتها، لأنه النتيجة المعلنة للتجارب الإنسانية فى كل الأحوال التى لا يمكن حجبها أو الاستغناء عنها، أو استبدال غيرها بها.

والانفعال الفنى ليس انفعالاً مطابقًا لما نشعر به فى الواقع، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديا، أو أنزل الشرير عن المسرح وأوسعه ضربًا. فهو ليس انفعالاً كيفيًا واقعيًا. وأعنى بالكيف ما تتباين استجاباته، وتتفاوت تقديراته وقيمه، وتختلف أهداف تناوله واستخدامه فى ظرف معين أو فى غيره.

ومن ثم، فهو انفعال قد صفى من مادته الأصلية بعد إدراجه فى نسب وعلاقات سبق أن أقامها العمل الفنى بوصفه تكوينًا قائما على الاختيار، والاختزال، أو التركيز، والتكثيف، وفقًا للرؤية الفنية والإضاءة الداخلية، فلا يبقى أى شكل جديد نصادفه فى حياتنا اليومية.

وهذا التكوين الفنى أو الأدبى الجديد الذى يسيطر الفنان عليه، سرعان ما ينقل إلى المتذوق إحساسًا بالقدرة على السيطرة والاستيعاب، وذلك لأن المتذوق يدرك أن العمل الفنى أو الأدبى ليس الواقع الذى يخصه شخصيا داخل العالم الخارجى الذى يكاد ينسحق فيه، ويضغط عليه محيلاً إياه إلى شىء من أشيائه، أو موضوعا من موضوعاته. فهناك يتحرر المتلقى من هذا العالم الفعلى ليغمر نفسه فى وجود جديد يملك فيه نفسه، ويستوعب عالمه الذى أوشك أن يجتاحه ويرغمه على التجانس معه. ويحفزه هذا الوجود الجديد، أى العمل الفنى أو الأدبى، إلى أن يحياه ثانية، ويسقط عليه بحرية انفعالاته التى لا تجد لها منفذًا فى حياته الضيقة، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكل العالم، تلك القدرة التى استعارها من المبدع نفسه، وتدعوه إلى الإسهام فى شئون العالم،

وتدريب قواه على المواجهة الفعلية لعالمه الموضوعى، كما يحس المتلقى أنه يرتاد المجهول للاستكشاف والسياحة بحيث يمتد عالمه ويخصب.

ولأن هذا الوجود الجديد كان خامة طيعة أخضعها الفنان أو الأديب لنظام أو بعثرة جديدين، سلكت الانفعالات المستثارة مسارا جديدًا.

وما يلبث أن يتحول الانفعال إلى مثير لدى المتلقى، يفضى بدوره إلى استجابة، تؤدى بالتالى إلى موقف من العالم، يمتد ليشمل مجالات نوعية عديدة بقدر خصوبة العمل وثرائه.

وقد يماثل موقف المتلقى موقف الفنان، وقد لا يماثله، بل ربما يبعث فيه مواقف أخرى لم يقصدها الفنان أو الأديب عن وعى. ولا يعنى هذا سوى أن العمل الفنى قد انفصل عن منتجه الأصلى ليغدو وجودا جديدا، وواقعة تاريخية لا تزال تواصل آثارها وإشعاعاتها وتأويلاتها التى لا تنضب، وذلك على نحو ما نعهده فى التعامل مع الدراما الإغريقية، ومسرحيات شكسبير على سبيل المثال.

وكثيرا ما يكتشف الناقد للنص الأدبى مقاصد وأفكارا يعترف الأديب الذى ما زال على قيد الحياة، أنه لم يفكر فيها فى أثناء الكتابة، مع أنه يحس أنها يمكن أن تكون نسلا شرعيًا لعمله، ويحمل ملامحه.

ولعل ذلك راجع إلى أن الأديب أو الفنان بوجه عام مثله فى الحياة مثل كل فرد منا، تضطرب فى داخله ذوات أو جوانب متعددة مختلفة، تعمل كلها، دون وعى، معًا فى أداء النص الأدبى أو الفنى، ثم يأتى "الآخر" أو الغير، وهو الناقد أو المتلقى، فيكتشف أمورًا يعترف الأديب أو الفنان أنه لم يكن يقصد إليها، وذلك بطبيعة الحال فى أثناء وعيه الذى يكون فيه ناطقا باسم إحدى ذواته أو جوانبه.

فالواقع أن الفرد لا يُعْتَرَف به ذاتًا واحدة متجانسة إلا عن طريق الآخر الذى يجتزئ جانبًا أو جوانب بعينها من الفرد لتذليل التعامل معه.

وهكذا أيضًا طريقة تعاملنا مع أمور الحياة المختلطة المتداخلة بطبيعتها، فنشرع فى تقسيمها وتصنيفها - عامدين - إلى خطابات نوعية.

ولا ينبغى أن يصلح التقسيم أو التصنيف فى تعاملنا مع العمل الفنى أو الأدبى لأن الفنان أو الأديب يخلق واقعًا، أو وجودًا، أو عالمًا جديدًا، ومن ثم لا بد أن يكون متداخل الجوانب، مختلط العناصر، وإلا كان تعاملنا مع مجرد شريحة أو قطاع، ومن ثم لا يمكن للفن أو الأدب أن يصنف أو يخصص على منوال سائر المجالات والفاعليات الإنسانية بحيث يلتزم بأهدافها النوعية، ومعاييرها الملائمة.

وعلى هذا الوجه يدخل الفكر أو الموقف المعرفى فى رؤية فنية مختلطة العناصر لا يمكن إفراد خيوط نسيجها أو عزلها.

ولكن من حق الناقد أن يميز، ويصنف، ويحلل، ما يتصوره وحدات فى تركيب النص، ولكن دون ادعاء أن أحد تلك العناصر المفترضة هو المادة الأساسية، أو القماشة الأصلية التى صيغ منها النص، وإلا خرج النص عن الأدب أو الفن على الفور.

٥ - "المحتوى المزعوم" والمشكلة المعرفية

وربما يترتب على افتراض صحة ما نقترحه إنكار مشروعية مفهوم "المحتوى" أداة لتحليل النص الأدبى بوصفه نوعًا من أنواع الفن.

فمن أكثر الدلالات شيوعًا للمحتوى أنه الفكرة الرئيسية، أو الموقف الفلسفى أو الاجتماعى أو السياسى للأديب بوصفه إنسانًا، أو مواطنًا، أو مثقفًا، وهو ما يمكن تقريره فى عبارة موجزة يحدد ما نزعم أنه مقصد الفنان، أو مغزى رسالته.

فمن شأن هذا أن ينقلنا فورًا إلى مجال آخر خارج الأدب، بما يتضمنه من أهداف ومعايير للتصنيف أو التقويم تختلف بطبيعة الحال عن أداء الأدب إبداعًا وتذوقًا.

وتفترض الموافقة على تلك الدلالة "للمحتوى" أن النص الأدبى غلاف أو وعاء هو الشكل الذى يحشى ويملأ بمحتوى يتسلمه الفنان جاهزًا من مجالات إنتاج أخرى.

فينصرف إبداع الأديب إلى عملية التغليف أو التعليب التى تسمى حينئذ شكلا لا يعدو أن يكون قرطاسًا جميلاً يعبأ فيه المحتوى الفكرى، وإذا ما نزعنا القشرة الخارجية لما وجدنا سوى ذلك المحتوى المزعوم.

ولفظ محتوى كما نعلم لفظ نسبى Relative بالدلالة المنطقية، أى لا يفهم إلا بالإضافة إلى غيره الذى هو الشكل على نحو ما نفهم من ابن بنسبته إلى والد، فى حين يعنى المحتوى فى مجالات التداول غير الأدبية، الداخل الملىء الغزير المادة فى مقابل المظهر الخارجى القليل التفاصيل، أو الإطار الذى يحيط بالمادة.

وهنا تستفزنا المفارقة الهازلة التى تجعل من مضمون العمل الأدبى مجرد فكرة أو رأى أو موقف لا نعثر عليه إلا فى مجالات تقع خارج الأدب، لنعود فنحكم على الأديب بالمعايير التى نتسلمها من تلك المجالات جاهزة، مصنفة، مقومة.

ويعتمد استخلاص ذلك المحتوى المدَّعى - فى غالب الأمر- على المقاييس التى يستدينها الناقد من الحقول المعرفية التى تصطنع أدوات الاستدلال والإثبات التى تفترق عن معايير التلقى الأدبية. فهى ترتبط - فى نهاية الأمر- بالسياق الاجتماعى والسياسى، والفكرى... إلخ، أو بإيجاز، بالسياق الثقافى الذى يبدع فيه الأديب عمله، ويتلقاه المتذوق بحساسيته. وهو السياق الذى يؤثر بالضرورة فى كليهما، ولكن ليس بوصفه عنصرًا أدبيًا.

فالنص الأدبى ينطلق من سياق ثقافى معين، ريثما يتخذ مسارا، له استقلاله وخصوصيته، ولا أقول انعزاله أو إهماله، لأن ذلك السياق مندرج - كما أسلفنا- فى عملية إعداد الرؤية الفنية للإبداع، ولكن على نحو خاص.

فإذا ما تشبثنا بإقحام مفهوم "المحتوى" فى النص الأدبى وتصديره من جهات أخرى إلى الأدب، كان علينا أن نتساءل عما يبقى للعمل الأدبى أو الفنى بعد خصم حساب ذلك الموقف السياقى الذى يقترن بإنتاج المعرفة.

ولا يترتب على استبعادنا لمفهوم "المحتوى " تشديدنا على الشكل وحده؛ لأننا لسنا فى حاجة إلى الالتزام بالدلالة المنطقية التى تجعل من المحتوى والشكل مصطلحين ينتسب الواحد منهما إلى الآخر، ولا يفهم أحدهما بدونه.

كما لا ينبغى أن نركن إلى الدعة والراحة فنلجأ إلى المهرب التقليدى من المشكلة، فنقول إنهما متلازمان ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

بل الحل المقترح هو إلغاء مصطلح المحتوى من العمل الفنى أو الأدبى؛ لأنه يستدرجنا إلى البحث عبثًا عن الغلاف الذى يضمه. كما نحل مشكلة الشكل كما حلتها الموسيقى من قبل، بحيث يعنى فقط القالب أو الصيغة أو النوع، أو نموذج الصياغة العام، مثل السوناتة أو الفوجة، أو الروندو...إلخ، ولا أحسب أن النقاد التقليديين يقنعون بتلك الدلالة، مع أننا سنتخفف من عبء خلقنا لمشكلة موهومة، وهى العلاقة بين الشكل والمضمون، وذلك لننطلق دون أن تبهظنا أثقال المصطلحات الدخيلة للبحث عن الخاصة النوعية للنص الأدبى أو العمل الفنى، فنبتكر مصطلحات جديدة أكثر ملاءمة، وأشد دقة..



الفصل الثالث

الفن والدين


دفاتر الأكاديمية

نسمع اليوم أصواتًا، من بين بعض المسلمين، وربما من غيرهم، تتنادى بتحريم الفن، لأنه يشغل عن ذكر الله، ولأنه يحض على الفسق والفجور. ولكن ما الفن؟

يتفق الفن مع سائر المجالات أو الفاعليات الإنسانية فى تحرير قوى الإنسان وتوكيد سيطرته على العالم. ولكنه يختلف عنها فى أنه لا يؤثر مباشرة فى العالم، لأن تلك المجالات الأخرى تتخذ من العالم موضوعاتها المباشرة، وإن تنوعت وتفاوتت الأدوات والأساليب فى فهمها أو بحثها أو تغييرها أو التعامل معها. فهو يمتاز عنها بممارسته لهذه السيطرة، ليس على العالم، نفسه، بل على نموذج بديل، أو واقع مغاير، أو عالم مواز لهذا الواقع أو العالم ، وهو العمل الفنى نفسه، ومن ثم يضم الفن أهداف الفاعلية الإنسانية جميعا، التى تختلف باختلاف عمل فنى عن آخر.

ولكنه لا يحقق هذه الأهداف مباشرة، كما لو كان وسيلة أو أداة تُستهلك فى تحقيق تلك الأهداف المدركة عن وعى وقصد، بل هو يثير انفعالا من نوع خاص، أى إنه ليس انفعالاً مطابقًا لما نعانيه فعلا فى أحداث حياتنا، وذلك بوصفه - أى العمل الفنى - وجودا مستقلا خاصا يضاف إلى متلقيه، ليستدمجه بطريقة أو بأخرى، لكى يستطيل أو يمتد، أو يتحرر، من وجوده الكثيف المنسحق فى أشياء العالم، ويكون قادرًا على تحقيق أهدافه الخاصة على تنوعها وتعددها، أو يرضى عن وجوده، أو يسخط عليه، أو يستسلم له عاجزًا محبطًا.

ويقوم العمل الفنى على خلخلة الجمود والثبات فى الأشياء، ويحطم الألفة والاستقرار، وينزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى، ليغدو ذرّات متماوجة تتخلق منه أشكال شتى.



وهو ارتياد لمناطق مجهولة أو مساحات لا نجد الجرأة على اقتحامها بوعى. وقد تكون هذه المساحات وقائع أو حقائق أو مشاعر مما يتجاهلها الناس فى وعيهم اليومى المعتاد. غير أن الفنان يواجهها بتمزيق الحجب الغليظة التى تستتر وراءها كأمور ضرورية نهائية مستقرة. ومن هنا تتولد غرابة بعض الأعمال الفنية، لأن المستويات والعلاقات التى يتعامل معها الناس فى تجربتهم الرتيبة المألوفة قد تحددت وترتبت فى خانات لا تسمح بالعبور بينها أو امتزاجها، فى حين يؤلف الفن ويركب ويمزج بينها على مستويات، وفى علاقات جديدة، لأنه سبق أن حوّل هذا الوجود الجاهز الرابض إلى خامة طيّعة يشكل منها ما يشاء.

فالفن إذن بمثابة نوافذ على عوالم جديدة، أو هو نظرة جديدة تحطم الألفة وتخترقها، وتحول ما هو ملقى فى الطريق إلى طازج وطريف يجدر بالمراجعة والتأمل من جديد، واتخاذ موقف مختلف، ويشعل الحياة فى رماد الاستقرار والتكرار، ويستعيد التوهج الذى أطفأه الاعتياد، ويسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام، وينير الداخل المعتم للأشياء والتجارب، وينشئ أو يعيد الوصلات بين نثار الوقائع والحوادث. فهو عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب ؛ تفكيك الأوضاع السابقة للوجود، وإعادة تركيبها فى عمل جديد. وهو فى كل هذا يُحْدث لغة مضافة، أو بالأحرى، شفرة مخالفة يستعاد التواصل بين البشر بمقتضاها على أساس جديد. ويتم ذلك على صعيد الخيال الذى هو مهاد الإبداع، فهو الذى يَعُدّ الأشياء جميعًا ممكنات بتحريرها مما هى عليه من ضرورة واقعية، فيخترق عتمة الأشياء وجمودها على ماهيات ثابتة، ليذروها ويعتجنها ويلوكها، فيصوغ منها عملاً جديدًا يثير انفعالاً خاصًا يكون وسيطًا، على نحو أو آخر، بدرجة أو بأخرى، لتحقيق أهداف الإنسان ومطالبه.

ولا يعنى هذا أن الفن يزاحم الفاعليات الإنسانية الأخرى، فى تحقيق أهدافها، بأساليبها النوعية المتميزة نفسها؛ لأنه يحفز إلى تحقيق هذا الهدف أو ذاك بموجب كيانه الخاص، قد يكون قصيدة أو لوحة، أو تمثالاً، أو رقصة أو مسرحية... إلخ بحيث لا يكون ذلك الكيان الخاص، أى العمل الفنى، وسيلة مباشرة لإنجاز ذلك الهدف. ويصنع الفن أشكالاً جديدة لكل ما يتخيله من نماذج الوجود التى تختزل العالم وتدنيه من قبضة الإنسان، وكأنها وسائل إيضاح أو

أدوات رؤية للتقريب أو التكبير، أو التحوير. وبذلك يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابكة داخل نسيج الوجود الفعلى، كما يكشف فيها ما يتعارض مع الأوضاع القائمة، فيحررها من أسرها، محطمًا الحواجز بين المثال والواقع، والعام والخاص، والمركب والبسيط، والماضى والمستقبل.

فالفن إذن لا يستخدم وسائل التعبير التى تعتمد أسلوب التقرير المباشر، أو الوصف الواقعى العلمى، أو ما يسمى فى المنطق بالتصديق، أى استخدام العبارات أو القضايا التى تقبل الحكم عليها بالصدق أو الكذب؛ بل أسلوبه – كما يقول القدامى – هو التخييل الذى يصطنع المجاز والتجسيم والتشخيص مما لا يخضع لأحكام الصدق أو الكذب، بل يُقَدَّر بما يثيره لدى المتلقى من انفعال، ويؤدى إلى متعة، يرفعانه إلى مستوى من التجربة التى تستعيد النضارة والغزارة للعالم، اللذين جمدتهما القوالب والعادات الرتيبة والاستجابات النمطية المكررة.

وتتخذ الأعمال الفنية شكلا محددًا هو الذى يجعل للصور التى ينتجها الخيال أو المخيلة (بحسب المصطلح القديم) بنية ونسقا. والشكل هو الصيغة الإنسانية التى تبرز فاعلية الإنسان فى كل مجالاتها على الأرض المحايدة للسديم المختلط المتجانس. كما أنه المسئول عن نقل الخبرة الإنسانية وتداولها بأيسر السبل لأنه يخلصها من مستوياتها الكيفية التى تتباين فيها صنوف الاستجابات الفردية، ويحملها إلى مستويات محددة المعالم، فالشكل يصفى الأفعال والأشياء مما يرين عليها من تشتت وتفرق وابتذال.

كما أنه – أى الشكل – أكثر قنوات إنفاق الجهد اقتصادا. وبعبارة موجزة، هو الذى يملأ المسافة بين قوى الإنسان وإرادته من جهة، والعالم الذى يتقبل الفهم والتسخير من جهة أخرى، أو هو الذى يصوغ المسعى الإنسانى فى كل الأمور.

ويتميز دور الفن فى شحذ قدرات الإنسان على إنتاج أشكال جديدة دون أن يكون منافسا لغيره من المجالات، فيهدى أصحاب المجالات الأخرى، من خلال تلك الأشكال الجديدة إلى اكتشاف الينابيع النضّاحة للحياة، والإمكانات الثّرة للوجود، ويلفتهم إلى قدراتهم الواعدة لإعادة النظر وتعديل المسار تمهيدًا للتقدم فى مجالاتهم خطوات أبعد وأفضل.

ومن ثم انتقل من الفن طابعه الخاص إلى كثير من شئون حياتنا، بل إننا لنجد ذلك الطابع راسخًا فى شعائر الدين، فنحس بالصلاة وقد انتظمت فى إيقاع

محدد، وكذلك فى مناسك الحج أو الطواف. ويبرز الإيقاع أعمق وأشد فى صلاة الجماعة، حيث يزول أى إحساس بالفتور أو الإجهاد، باستبعاد التفاصيل الفردية، ليحل مكانها وحدة إيقاعية تضيف طاقة جديدة لكل فرد يستمدها من الطاقة الكلية للجماعة التى تعمِّق الإحساس بالتضامن والخشوع.

ويستخدم القرآن الكريم التصوير الفنى، كما يذهب إلى ذلك المرحوم "سيد قطب"، فهو يستخدم طريقة التصوير والتشخيص بواسطة التخييل والتجسيم، ويخلع أحيانا الحياة على الأشياء الجامدة، كما يلجأ إلى الصور الحسية والحركية للتعبير عن حالة من الحالات، أو معنى من المعانى. والإيقاع الموسيقى فى القرآن متعدد الأنواع، ويتساوق مع الجو النفسى ليؤدى وظيفة أساسية فى البيان. ويجمع فى ذلك مزايا الشعر والنثر دون التقيد بقواعد سابقة. ففيه الموسيقى الداخلية التى تتبين فى الفواصل المتقاربة فى الوزن، والتى تغنى عن التفاعيل الشعرية، كما يستبدل التقفية بالقوافى، ولا يرد المعنى الفعلى العام فى القرآن بطريقة تقريرية، بل يتوهج بصور متعددة، لتشع فى نفس القارئ إحساسًا وتأثيرًا يتغلغلان إلى كل جنبات الكيان والوجدان، فيرهف ويرق. ﴿وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع﴾ (٨٣ / المائدة).

ولأن القرآن يتحدث أحيانا كثيرة عن أمور لا تتصل بعالم الشهادة أى عالم الغيب، ولكن بلغة تنتمى مفرداتها إلى ما تضطرب فيه من عالم الشهادة، كان من اللازم أن تخرج المفردات عن أصلها الذى وضعت له لتؤدى دلالة أرحب وأقرب إلى مقصود الله؛ لهذا فاضت الأمثولات والاستعارات، وكل ضروب المجاز، بهدف تكثير الدلالة بعيدًا عن الحرفية الضيقة. ولا شك أن هذا الأسلوب هو ما يحاول الأدب أن يقترب منه من جهة الطابع والصياغة.

فإذا عدنا أدراجنا إلى الذين يستريبون من الفن بذرائع دينية، لألفينا كثيرًا منهم ممن يرتعدون فرقًا من حرية التفسير والاجتهاد، ويتجمدون عند الحرف خشية ما تؤدى إليه الحرية من تحطيم عالمهم المستقر، الذى يجدون فيه الأمن والنفوذ، فكأنهم يمثلون فرقة من الكهنوتية الشمولية إن أبيح ذلك التعبير، تشغب على كل من يحاول الإفلات من سطوة تفسيراتهم الجامدة.

ومنهم من استغرقه تخصصه فى حفظ النصوص والمتون القديمة، فأوصد عقله ووجدانه دون ثراء التنوع والتجدد فى تجارب البشر وعواطفهم.



ومنهم من يجعل الدين أداة بطش وترويع ليستمد منه سلطانه.

وبعضهم يعبد الله على حرف، ويخشى على نفسه الفتنة أو التفكير، فيسمّر قدمه حيث يقف عقله، ويتدثر بما يحجبه عن التأثر بأية مشاعر أو أفكار.

ومن هؤلاء من أتخم فى شبابه بالآثام والخطايا، ثم يحاول التكفير عما اقترفه باتخاذ موقف متطرف من مهنته السابقة، أو ماضيه القديم.

وهناك بطبيعة الحال، من تسطحت عقليته بفعل الجهل بكل شىء، وضمرت تجاربه، فلا يسيغ إلا ما يتملق جهله وضيق أفقه.

ولكن كيف يشغل الفن عن ذكر الله؟ وهل يشغلنا العلم عن ذكر الله أو العمل بوجه عام، وهلى يعنى لكى لا ننشغل عن ذكر الله أن ننتبذ مكانًا قصيًا، وننصرف عن شئون الحياة والتمتع بطيباتها، وتثمير ما وهبنا الله من إمكانات؟

وكيف يحض الفن على الفسق؟ ثمة - بلا ريب - فن رفيع، كما أن هناك فنا هابطا، والفارق بينهما هو الفارق فى درجة الإجادة والإتقان، فى تحقيق معايير الفن نفسه. فقد سبق أن ذكرنا أن الفن يثير انفعالاً "غير مطابق" لما تثيره موضوعات الواقع، فإذا كانت استجاباتنا لعمل فنى ما، هى بعينها استجاباتنا للواقع المباشر، خرج هذا العمل عن مجال الفن، وأصبح عملا تافها، أو تحريضا رخيصا، أو إثارة مباشرة، أو دعوة سافرة إلى شأن من شئون مجالات التداول الأخرى، فيحكم عليه حينئذ بمعايير هذا المجال أو ذاك، وليس بمعايير الفن. فالانفعال الذى يثيره الفن ليس هو الانفعال الكيفى الواقعى؛ بل الانفعال بعد تصفيته شكليا، أى بمعنى إخضاعه للمقدار والمقياس وفقا لنسب وعلاقات تحددها بنية العمل الفنى، التى هى إبداع لوجود جديد. فلا يعود الانفعال على نحو ما نجرّبه فى حياتنا اليومية؛ بل يُحدث متعة خاصة جديدة تخضع فيها الانفعالات لسيطرة الإنسان داخل "اللا واقع" الفنى، أى العمل الفنى؛ لأنها تذعن للدخول والاندماج فى صورة جديدة ليطوّعها الفنان، ويشاركه المتذوق فى متعة السيطرة عليها.

فإذا ابتعث العمل الفنى الذى يصور امرأة مثلاً إحساسًا بعينه، كالذى يحسه البعض فى خبرتهم المباشرة، خرج عن الفن، وألحق بما يسمى بالبورنوجرافيا، كلوحات بوجيرو المصور الفرنسى التى لا يقف عندها تاريخ الفن.



ولنضرب مثالاً يقرّبنا إلى أهمية البنية أو الشكل الفنى فى هذا الصدد. فنحن نطلق أحيانا تسميات مثل فن الطهى، ولكننا لا نصنّفه مع الفن. ويرتد الفرق إلى أن ما ينتجه فن الطهى وما يلح عليه هو اللاذّ أو الحريف أو الشهى...إلخ.

وهى من مدركات حسية مباشرة، كما أنها كيفية يتفاوت ذوقها بين الناس، وتتعلق بالاستهلاك الفورى. أما الانفعالات التى يثيرها الفن فمن نوع آخر لا يُراد لها أن تستهلك العمل الفنى لتحس بالشبع والامتلاء، ومن ثم السأم والملال، وريثما تعاود الإنسان الرغبة نفسها بعد انقضاء وقت قصير أو طويل، وتراوده من جديد لإشباعها، فى حين أن الإحساس بالرضا والارتياح الذى يبتعثه الفن أحيانا، نوع من الإشباع المتوتر الناقص، ولكنه مستمر، على نقيض الإشباع الحسى غير الفنى الذى هو إشباع مكتمل ولكنه لا يستمر، فيخلق الفن شعورًا مرهفًا متصلاً بالرغبة أو النزوع إلى الاكتمال والامتداد، ولكن على غير المستوى البيولوجى؛ لأنه شعور لا يقترن بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر. وكأن الفن بذلك يقدم مثلا مخالفا للمثل المأثور" إنك لا تستطيع أن تقضم التفاحة وتحتفظ بها فى آن واحد"، ولكن الفن يجعل ذلك ميسورًا.

ويبتكر الفنان بأعماله عالمًا مصغرًا ونظامًا جديدًا تتسق فيه الموضوعات وأبعاد المكان والزمان فى علاقات جديدة، منصرفًا عن الاستعمال الشائع الذى ابتذله الاعتياد. وهنا يستثير العمل الفنى فى المتلقى قدرته الإيجابية على إعادة إنتاج ذلك النظام الجديد الذى يثير انتباهه إلى عالم مختلف عن الواقع أو التجربة اليومية، ويفعم شعوره بالإمكانات الإنسانية الممتدة إلى غير حدود ليعود ثانية إلى عالمه الفعلى وقد تزود بالحيوية والإحساس بالاقتدار.

ولا بد أن يختلف ما يسمى بالصدق الفنى عن الصدق المعرفى، الذى يهيب بمعايير المنطق أو العلم التى تميز بين الصدق والكذب، والخطأ والصواب. فالصدق الفنى يحكم فيه المتلقى بعيدًا عن الوحى أو التاريخ أو الواقع؛ لأنه يقوم على تقدير العمل الفنى من حيث تحقيق مهمته وغايته التى أشرنا إليها من قبل، وإلا لم يكن فنًا صادقًا، أى إن الأعمال الفنية ليست من قبيل القضايا العلمية أو العقائد الدينية، بل إننا لا نكاد نتثبت من مقاصد الفنان الأصلية؛ لأنها مسألة لا نكشف عنها تمامًا فى عمليات التلقى، بقدر ما قد تكشفها محاكم التفتيش، أو

أجهزة التعذيب البوليسية، أو المذكرات الخاصة، وتلك جميعًا أمور لا تخص العمل الفنى نفسه، الذى سرعان ما ينفصل عن صاحبه، وتنداح عنه دلالات متعددة بوصفه واقعة جديدة أضيفت إلى العالم، ولها أن تثير - كأية واقعة أخرى - ذبذبات وموجات فى محيط الواقع الإنسانى بفضل جدارتها أو استحقاقها فى الوفاء بمهمة الفن، أى بفضل صدقها الفنى.

فالفن الردىء إذن هو ذلك الذى لا يدرك ماهية الفن، أو ماهية الحياة التى يحاول أن يتجاوزها أو يضيف إليها. ولا يمكن أن نحرمِ الفن لأن بعضه سيئ، وإلا لأغلقنا المستشفيات لأن جراحًا نسى مبضعه فى أحشاء مريض.

غير أن ما سبق قد يغدو أمرًا هينا إذا ما قيس بما يذاع اليوم من أعمال الشيطان التى صنّف الفن بينها.

فالقول بأن الشيطان يتجسد، وله مملكة، وله حزب، وله أعضاء فى جسد الإنسان (مثل اليد اليسرى) وله طرق خاصة فى النوم (على بطنه، كما ذكر أحد علماء الدين فى التليفزيون مؤخرًا)، وأنه يتسلل إلى رحم المرأة التى ينسى زوجها أن يقول باسم الله، أو أنه يسلّط الجن فيتلبسون أجسام البشر...إلخ.

إنما يعنى هذا كله أن الشيطان قد نصبه أولئك إلها للبشر إلى جوار الرحمن. وهذه ردة إلى الاعتقاد بالثنوية تحت شعار الإسلام. وبدلاً من الاعتقاد به غاويًا للبشر وواعزا بالشر، يستطيعون دفعه إن أخلصوا، يتحول الشيطان إلى كائن متجسد يملك أن يسيطر حتى على المؤمنين، فتتخبط أفعالهم وجوارحهم رغم إيمانهم العميق. ويلتمسون من يخلصهم من قبضته بالضرب المبرح أو التعاويذ أو الماء المقدس المقروء عليه . ولا شك أن هؤلاء الذين يحتفون أشد الاحتفاء بالشيطان وسلطان إنما يلجئون إلى التفسير الذى يجعل للخير إلهًا هو الرحمن، وإلها للشر هو الشيطان، عزوفًا عن إعمال الفكر فى فهم الدين، وتنازلاً عن الإمكانات التى وهبها الله للإنسان .

ويضاف إلى ذلك أيضًا الاعتقاد بأن الفنان الذى يصور أو ينحت، إنما هو منافس لله فى الخلق ونفخ الروح. فما يصنعه الله لا ينبغى أن ينافسه فيه أحد من البشر، وقد يبدو هذا القول معقولاً، غير أنه يبطن افتراضًا مروعًا، وهو أن الإنسان يمكنه أن يصنع مثلما يصنع الله، وإن تفاوتت الصنعة. وهذا انحراف

صارخ عن تنزيه الله الذى ليس كمثله شىء. كما أن البعض يرى فى الصور والتماثيل نوعًا من الوثنية، وكأنهم يفترضون أن الفنانين يطلبون من المتلقين السجود لها وينطوى هذا الافتراض على إساءة الظن بالإنسان المسلم، وسوء تقدير لما بلغه الإيمان فى نفسه، ولما وصل إليه العقل الإنسانى من الرقى.

أليس فى هذا كله إنكار لما وهبنا الله، وإغفال للتنوع والتعدد فى إمكانات الوجود الإنسانى، التى تلح فى طلب التواصل بين البشر جميعًا، بكل ما فى وسعهم من تثمير إمكاناتهم وقواهم.

وما أيسر إذن أن ينفض الإنسان يديه من حمل الأمانة، ويتفيأ جدار التحريم والتكفير لكل ما لا يسيغه أو يفهمه، غير أن ذلك يخالف مهمة الإنسان فى هذا العالم الذى أمرنا الله أن نعمره. وإذن الفن من بين ما يصيبه الخطر، فلا ريب أن العالم سيغدو كئيبًا قاحلاً معتمًا، فتغيض ينابيع الوجود المتفجرة، وتجف عروق الحياة من النضارة والرواء، وعندئذ تتسلط محاكم التفتيش، وتنشط مطاردة الساحرات.

فتوى الإمام محمد عبده فى التصوير

"... ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام، وهى ما حكم هذه الصور فى الشريعة الإسلامية، إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسية وأوضاعهم الجسمانية؟ هل هذا حرام؟ أو جائز؟ أو مكروه؟ أو مندوب؟ أو واجب؟ فأقول لك :

إن الراسم قد رسم، والفائدة محققه لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان. فإما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة، وإما أن ترفع سؤالا إلى المفتى وهو يجيبك مشافهة، فإذا أوردت عليه الحديث "إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون"، أو ما فى معناه مما ورد فى الصحيح، فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لك إن الحديث جاء فى أيام الوثنية، وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين الأول اللهو، والثانى التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين. والأول مما يبغضه الدين، والثانى مما جاء الإسلام لمحوه، والمصور فى الحالين شاغل عن الله أو ممهد للإشراك به، فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر فى المصنوعات، وقد صنع ذلك فى حواشى المصاحف وأوئل السور ولم يمنعه أحد من العلماء، مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضوع النزاع، أما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذى ذكر.

وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات فى محل فيه صور، طمعا فى الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلا فيه صور، كما ورد، فإياك أن تظن أن ذلك ينجيك من إحصاء ما تفعل ! فإن الله رقيب عليك وناظر إليك حتى فى البيت الذى فيه صور، ولا أظن أن الملك يتأخر عن مرافقتك إذا تعمدت دخول البيت الذى فيه صور؟!

ولا يمكنك أن تجيب المفتى بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة، فإنى أظن أنه يقول لك إن لسانك أيضا مظنة الكذب، فهل يجب ربطه؟ مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب!! وبالجملة، إنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل".



الفصل الرابع

الفن والشكل والحداثة


دفاتر الأكاديمية

لماذا ننكر على العمل الفنى أن يكون مباشرًا؟ وما عسى أن تكون المباشرة؟ أحسب أنها تعنى أن يفصح العمل الفنى عن هدف معين. ويتضمن هذا أمرين:

الأول : ليس للعمل الفنى أن يكون غلالة شفافة، تبين عما كان ينبغى له أن يستر ويحجب.

والثانى : ليس للعمل الفنى أن يزاحم أنواعًا أخرى من الفاعلية الإنسانية، فى إنجاز هدفها، أى إنه ينبغى ألا يكون وسيلة إلى غاية صريحة محددة.

ولو تقدمنا خطوة فى فحص دلالة المباشرة التى نترخص فى استعمالها دون أن ننفق جهدًا فى كشف ما تنطوى عليه، لرأينا أنها تنبئ بأن التذوق الذى يفضى إلى المتعة ليس عملية "تعرُّف" ما يحاكيه، أو يمثله، العمل الفنى. وأنه ليس استهلاكًا مباشرًا للعمل، كالذى يحدث فى استهلاك الطعام، أو الجنس، مما يراد له أن يحقق نفعًا عاجلاً، أو بعد حين. ولكن، لماذا لا يكون للعمل الفنى هدف محدد معين كغيره من فاعليات ومجالات ممارسته؟ ولماذا يفقد بعض قيمته أو متعته، إذا أسفر عن هذا الهدف؟

يضمر هذا التساؤل اعترافًا بأن للفن خصوصيته التى يفترق بها عن كل ضروب الفاعلية الإنسانية الأخرى، وهنا تتشعب السُّبل بين الباحثين فى علم الجمال، عند تفسيرهم لتلك الخصوصية.

تتفق الفاعليات جميعًا فى غاية قصوى هى: السيطرة على الطبيعة، وتطويعها لخدمة مطالب الإنسان، ولكنها تختلف فيما بينها فى غاياتها النوعية، وأساليبها الخاصة فى تحقيقها. ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف، إلا أنها تشترك جميعًا، فيما عدا الفن، فى التأثير المباشر فى الطبيعة أو العالم. فموضوعاتها المباشرة هى العالم كله أو بعضه، وإن اختلفت الأدوات والأساليب، والوسائل فى فهمه، أو بحثه، أو تغييره، أو التعامل معه.

أما الفن فيمتاز عنها بأنه يمارس هذه السيطرة، ليس على العالم نفسه، بل على نموذج بديل، أو واقع مغاير، أو عالم مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة، وهو العمل الفنى نفسه.

وتجتمع فى الفن أهداف سائر الفاعليات الإنسانية، بدرجات متفاوتة، ولكن فى مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفنى. فهو - بإيجاز - وجود أخر بديل يضاف إلى الوجود الفعلى، وينافسه.

وربما كان ذلك مسوّغًا لكثير من المناقشات والدراسات التى تختصم فيما بينها، حول أهداف الفن التى تستعيرها من مجالات وفاعليات أخرى، وتخص بإيثارها بعضها دون بعض. ولا يحقق الفن تلك الأهداف جميعًا بذاته فى العالم الفعلى، بل يثير الانفعالات التى تقترن بتلك الأهداف، إما باعثًا على تحقيقها، وإما موهما بإيجازها، وإما محبطا الأمل فى بلوغها.

والغايات الرئيسية المشتركة، هى قهر الفناء بالخلود، والاضطراب والعماء بالنظام ، والطبيعة بالتسخير والتطويع، والعزلة بالكلية والاندماج، والغربة بالتضامن. وتفيض عن هذه الغايات أهداف وسيطة، مثل الامتلاء والغزارة؛ فقبل أن تنزلق الحياة من قبضتنا أو تراوغنا نحاول أن نستبقيها كشىء ملموس محسوس بين أيدينا، كما يبدو فى تخليدنا لتجارب معينة. وكذلك الرغبة فى التوسع والامتداد، واستشراف المستقبل، واللهفة على الاستيفاء، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا، وتجديد الرغبة فى الحياة، واكتشاف رؤى جديدة تستوعب ما خفى أو استعصى على الفهم، من كل جوانب العالم.

والعمل الفنى لا يؤدى نفعا مباشرًا لأنه ليس أداة أو وسيلة تستهلك وتتلاشى فى تحقيق هدف مدرك بوعى وقصد. ونفعه هو ما يشعه من متعة خاصة به، وليس من متعة منافع محددة، يحيل إليها أو يشير إليها خارجه. فهو وجود مضاف إلى متلقيه، يستدمجه بطريقة أو بأخرى، لكى يستطيل ويمتّد، ويكون قادرًا على تحقيق أهدافه الخاصة، مهما يبلغ تنوعها وتعددها.

ويقترن الفن بإثارة الانفعال؛ لأن الانفعال هو التعبير الإنسانى عن حصيلة ما يبلغه الإنسان، وهو المعادل الإنسانىّ المباشر لأية ممارسة والعلامة المميزة لعمقها أو قدرها. فهو النتيجة المعلنة للتجارب الإنسانية فى كل الأحوال. فلا بد للفن من أن يصوب نحو الانفعال؛ لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال

النتيجة السافرة للفعل الانسانى ، التى لا نملك أن نحجبها.

غير أن هذا الانفعال الفنى ليس انفعالاً مطابقًا لما نعانيه فى الواقع، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديا، أو أنزل الشرير على المسرح، وأوسعه ضربًا. فهو إذن ليس الانفعال الكيفى الواقعى، بل الانفعال، بعد تصفيته شكليًا، أى بدخوله فى نسب وعلاقات، يحددها العمل الفنى بوصفه تكوينًا قائمًا على الاختيار، والاختزال، أو التركيز، وفقًا لرؤية الفنان الخاصة. وهذا التكوين الجديد يسيطر عليه الفنان، ويشاركه المتذوق فى متعه السيطرة عليه، لإدراكه أنه ليس الواقع الذى يخصه شخصيًا، فى عالم خارجى ينسحق فيه، ويذعن له، ويضغط عليه كشىء من بين أشيائه، أو موضوع من بين موضوعاته. فهنالك يتحرر المتلقى من إهاب الإنسان- الموضوع، ليدلف إلى رحاب الإنسان - الذات، أو الوجود الخاص الذى يملك نفسه، ويسيطر على عالمه. ويحفز هذا الوجود الجديد- أى العمل الفنى - المتلقى إلى أن يحياه ثانية، ويسقط عليه - بحرية- انفعالاته التى تجد لها منفذًا فى حياته الضيّقة، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم، تلك القدرة التى يستعيرها من المبدع نفسه، وكذلك إسهامه المطلوب والمدعو إليه فى شئون العالم، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية لعالمه الخاص. كما يحس المتلقى أنه يرتاد المجهول للاستكشاف والسياحة، بحيث يعظم عالمه ويخصب. ولأن العمل الفنى وجود مغاير بديل، فإنه يجتذب المتذوق، ليغمر نفسه فيه، بعيدًا عن العالم الذى كاد يجتاحه، ويرغمه على التجانس معه، وهذا الوجود الجديد خامة طيّعة فرض عليها الفنان نظامًا جديدًا .

ولا يعدو أن يكون هذا النظام هو ما درجنا على تسميته بالشكل. ويبدو أن الإلحاح عليه أمر تكتنفه الريب والظنون؛ لأن العناية به فى نظر البعض، تكشف عن جرم لا يغتفر فى حق ما يسمى بالمضمون.

ونحن لا نقصد بالشكل ما نعرفه بالتكنيك، مثل القول بأن تكنيك الشعر يقوم على اللفظ والوزن والقافية، فهو يميز فحسب بين نوع فنى وآخر بوجه عام. كما أنه ليس الأسلوب الذى يمتاز به فنان عن غيره فى نطاق فن بعينه، بل نعنى به ما يميز عملاً فنيًا معينًا داخل النوع نفسه، أى هو ما يميز العمل الفنى من حيث هو كذلك.

وأكبر الظن أن معظم مشكلات العلاقة بين الشكل والمضمون قد نشأت من خارج الفن.

ففى الاستخدام المتداول للغة، الذى رسخه المنطق التقليدى، يعامل الشكل كلفظة نسبية، لا تفهم إلا بنسبتها إلى غيرها، مثل ولد ووالد، فلا يفهم الشكل إلا إذا نسب إلى مضمون.

ولقد ابتدر" أرسطو" فى الفلسفة هذا التقليد بالمقابلة بين الصورة والمادة، وجاء" هيجل" ليعتمد بخاتمه الصارم العلاقة بين الشكل والمضمون، وخاصة فى الفن. وجاراه الماركسيون من بعده، ويشاركهم فى ذلك الكثيرون، حتى أصبح ثنائى الشكل والمضمون أمرًا مقررًا، بحيث لا يبقى سوى النظر فى العلاقة بينهما، أو الفصل فى أولوية أحدهما على الآخر.

وثمة مستويات للتعامل مع هذا الثنائى الذائع الصيت :

الأول : مستوى البحث فى علم الجمال. ومن الطريف أن كثيرًا مما قيل فى علم الجمال وصفا أو تمييزًا للشكل أو المضمون، يمكن أن ننقله من طرف إلى أخر، دون أن نلحظ تحولا لافتًا فى الدلالة، بل إن هيجل يقول : " ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون، وليس الشكل سوى تحول المضمون إلى شكل" ! ويصادفنا كثير من هذا التلازم أو التناوب فى الكتابات الجمالية والنقدية. حتى إذا ما أعياهم البحث فى كل منهما، يختمون أقوالهم بتقرير حازم ، بأنهما لا ينفصلان. ولعل عبارة "إليوت" الشهيرة توجز ذلك فى قوله: " يصح دومًا القول بأن الشكل والمضمون هو الشىء نفسه، مثلما يصح القول بأنهما مختلفان" !

والمستوى الثانى : هو ما اعتدنا تداوله فى أحاديثنا الجارية، مما يجعل من المضمون الفكرة الرئيسية، أو الموقف الفلسفى أو الاجتماعى أو السياسى للفنان. وهو ما يمكن صوغه فى تقرير موجز بسيط، أو عبارة قصيرة، أو أحيانًا فى كلمة واحدة تحدد مقصد الفنان أو مغزى رسالته. وهذا من شأنه أن ينقلنا على الفور إلى مجال آخر للتداول خارج الفن، بما يتضمن من مفاهيم، أو معايير للتصنيف، أو التقويم، تختلف بطبيعة الحال عن مفاهيم الفن ومعاييره، بوصفه خطابًا نوعيًا ، يفترق عن سائر ضروب الخطاب. والتسليم بتلك الدلالة يعنى أن العمل الفنى غلاف، أو غشاء، أو وعاء، وهو الشكل الذى يمتلئ بمضمون أو محتوى. فإذا ما نزعنا القشرة، أو الغلاف الخارجى، لما وجدنا حيالنا – بحسب تلك الدلالة الشائعة للمضمون – سوى الرأى أو الموقف الذى يتبناه الفنان، بوصفه إنسانًا، أو مواطنًا، أو مثقفًا. ويعنى هذا – فى نهاية الأمر – أن الإبداع

الفنى ليس سوى عملية تغليف، وتعبئة، وتعليب، لنتاج يتسلمه الفنان من مجالات إنتاج أخرى، قد تكون ميتا فيزيقية، أو سياسية أو أخلاقية ، أو اجتماعية، أو اقتصادية.. إلخ؛ وذلك لأن مصطلح" محتوى" أو مضمون إنما يعنى الداخل الملىء الغزير المادة، الذى إذا ما قارناه بالشكل هو العبوّة المحتواة ، فى حين أن الشكل هو الكيس الذى يحتويها. فكيف يستقيم لغويًا ومنطقيًا أن نعد المضمون مجرد فكرة، أو موقف، يمكن أن يتباين المتلقون ويتفاوتون فى التقاطها أو استخلاصها من العمل الفنى بأسره.

وربما كانت تلك الدلالة الفقيرة، لما يسمى بالمضمون، بعض ما تخلف لنا من الميراث الهيجلى الذى أصبحت مفاهيمه أقانيم مقدسة، يحظر المساس بها. فالفن عنده هو التجسيد الحسى للفكرة. والفكرة هى المضمون. غير أننا نغفل دلالة الفكرة فى فلسفة هيجل التى يجعلها - كفيلسوف مثالى - المركب أو التأليف فى كل مثلث جدلى، وهى أيضًا فكرة العينية، والصيرورة، ومركب الوجود والماهية.. إلخ. وعندما قلب" ماركس" فلسفة" هيجل"، أو أعاد وضعه على قدميه ثانية كما يقول، نسى أن يقلب تصوره للفن، فجعل المضمون هو الموقف الذى يتخذه الفنان من مجتمعه، أو أيديولوجيته، أى وعى الفنان الموضوعى أو الزائف بعلاقات الإنتاج المادية فى عصره، وموقفه منها على صعيد البنية العليا. فبدلاً من سبق الوجود المادى للوعى وأولويته، يظل الوضع كما كان عليه لدى الفكر المثالى. فالشكل، هو الأقل أهمية عنده، هو التجسيد المادى، ويبقى المضمون - وهو الأهم - هو الفكرة، ولكن دون دلالتها الهيجلية المترعة.

ولا ريب أن التصنيف إلى شكل ومضمون، فيما يواجهنا فى كثير من أمور حياتنا، أمر مشروع، عندما نفرق بين الهيئة الظاهرة للموضوع، وما ينطوى فى جوفه من تفاصيل، أو بين الصيغة الموجزة، وما يشير إليه من وقائع مسهبة، وبين المظهر والمخبر.. إلخ، غير أن هذا التصنيف الشائع، المألوف، يفقد مشروعيته فى مجالات أخرى، بحيث يتّم استخدامه على نوع من الكسل، الذى يتكئ على أدوات مبذولة ومستعارة من مجالات أخرى، أو قصور عن التمييز والتقاط الخصوصية، وتغدو الأمور جميعًا سواء، وتصبح المفاهيم أغطية سابغة تختفى تحتها الفروق وأوجه الخلاف.

ولا يعنى الإعراض عما يسمى بمضمون العمل الفنى استبعادًا لفكر الفنان،



وموقفه الفلسفى والاجتماعى من العمل الفنى، سواء أدرجه فى عمله بوعى أو دون وعى. فما نعيه - ببساطة - أن ذلك لا يشكل مضمونًا للعمل الفنى؛ بل إن العمل الفنى ليس له مضمون، أى إننا لا نستطيع أن نفصل فيه بين غلاف خارجى وعبوّة داخلية، مثلما لا يمكننا أن نعثر فى الوردة على مضمونها إذا ما نزعنا أوراقها واحدة إثر أخرى؛ لأنه لن يبقى بين أناملنا شىء منها ، وجرّب مثل ذلك فى أوراق البصل أو الكرنب، وستبلغ النتيجة نفسها.

فينبغى للمفهوم أو المصطلح، لكى يجدر ويجدى، أن يكون قادرًا على التمييز بين شىء وآخر، وأن يتيح لنا معرفة لم تكن ميسورة قبل استخدامه، أى ينبغى أن يحدث استخدامه، فرقا بيِّنًا فى الفهم والتعرف، وألا يكون مجرد بديل لمصطلحات أو مفاهيم سابقة، تؤدى وظيفته رغم غيبته. وقد يكون ما نعنيه بمضمون العمل الفنى هو ذلك الطراز من المفاهيم الذى يكون عدمه أفضل كثيرًا من وجوده المتطفل، لأن جدارته الوحيدة منقولة من مجالات أخرى، مثل الفلسفة، والسياسة، والقانون.

أما الشكل فهو الصيغة الإنسانية التى تبرز فاعلية الإنسان فى كل مجالات ممارسته، على الأرض المحايدة للسديم الطبيعى المختلط والمتجانس. وهو الذى ينقل أيضا الخبرة الإنسانية فى مختلف مجالاتها، من المستوى الكيفى الذى تتباين فيه صنوف الاستجابات الفردية، وتتفاوت ردود الأفعال داخل خضم كثيف من الأمواج المتلاطمة، ينقلها إلى المستوى الذى تتحدد فيه العلامات والإشارات فى أنساق ونظم ونماذج وقواعد. ولهذه الأنساق التى تسيج الفاعليات وتنتزعها من أمشاجها، لغتها الخاصة، وشفرتها، ودلالاتها.

وتتراتب الفاعليات الإنسانية وتتفاضل، وفقًا لانتقالها من المستوى الكيفى، أى الحسى المباشر، والاستجابة المتقلبة إلى المستوى النظامى أى الشكلى. فالأسلوب الإنسانى، أى الثقافى، فى التعامل مع الشئون الفيزيائية والبيولوجية، هو أسلوب التباعد، وإخفاء الأصل. فالحب مثلا يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان، غير أن الإنسان خلال عصور متعاقبة يحاول أن يحجب تلك النواة الأصلية، بأردية صفيقة تبدأ قبلها بالغلالات الرقيقة التى لا تكاد تخفى أصله على نحو ما يفشو فى" ألف ليلة وليلة"، ولا يزال الإنسان يخلع المعاطف الإنسانية حتى يبلغ أحيانًا نقيضًا للجنس، فيغدو حبا روحيا، وتضحية نبيلة.. وهكذا فى كل شئون

الحياة، مثلما هو فى شئون الأسرة، والاقتصاد والسياسة، والعمارة والحرب.. وقد ألف الإنسان أن يتعامل مع غيره بشرًا وأشياء ونظمًا، عن طريق أشكال أو أنساق للتواصل، لكل منها إطاره الذى يضم علامات تنعقد بينها العلاقات.

فالشكل يحرر الأشياء والأفعال من التشتت والتخبط والابتذال. وهو أكثر الطرق لنقل الخبرة والتواصل بين البشر يسرًا وسهولة، كما أنه أكثر قنوات إنفاق الجهد والطاقة اقتصادًا واختزالاً. وهو يمثل المسافة أو الانفصال بين العالم الغفل الخارجى، وعالم الإنسان الذى يتحكم فيه، ويسيطر عليه، بمقتضى هذه الأشكال التى يفرضها عليه. وإذا تأملنا تاريخ العالم الفيزيائى لوجدناه مصداقًا لافتراضنا. فلقد كان رجل العلم القديم يعتقد أنه يعكس مباشرة ما يحدث فى الطبيعة. أما الآن فيدرك أنه يجعل مسافة بينه وبين الطبيعة، وهى ما يسميها "ماكس بلانك" : " الصورة الفيزيائية للعالم"، وهى - فى نظره - لا تمثل واقعًا فعليًا، ولكنها عون لرجل العلم، لكى يفهم العالم من خلال شبكة معقدة من المفاهيم والنظريات، وتقبل التعديل والتجاوز إلى غيرها. وهى صورة كمية، أو بالأحرى رياضية، فى مقابل العالم الكيفى، أى عالم الحس، الذى يريد رجل العلم فهمه والتنبؤ بمساره. فهى - بعبارة أخرى - شكل للعلم يفرض النظام والاطراد عليه.

وعلى أية حال، فالإنسان يواجه دائمًا أشكالا قد أصاب كثيرًا منها التصلب والجمود. والعمل الفنى وجود مغاير لا يقنع بهذه الأشكال، ويسعى إلى استعادة ملكيته للعالم الأصلى . ولكنه عندما يشرع فى ذلك يصنع ما تصنعه الثقافة، بمعنى العالم الإنسانى، مع العالم الطبيعى، أى يفرض النظام فى المادة الخام، ولذلك يقدم شكلا بديلاً.

والعمل الفنى من حيث هو شكل، يفجر الجمود والثبات والضرورة فى الأشكال الراسخة، ويفتت عناصرها أو يذروها ليستخلص منها مادتها الأولى، وريثما يعيد تأليفها فى تكوين جديد يخلصها من التفاصيل والتشتت، ويفرض عليها ضرورة جديدة خاصة. فكأنه يحول الضرورات القائمة إلى ممكنات، ثم يختار من الممكنات ما يشكل منه ضرورة جديدة ، هى عمله الفنى الذى يحمل منطقه الخاص فى الرؤية، والتكوين، والعلاقات بين وحداته. ويبدو الفنان وقد اتخذ موقعه بين تجريدين أو ضرورتين: تجريد أول يواجهه فى عالمه المحبوك

والمسبوك فى نظم ومؤسسات، ثم تجريد ثان يضع فيه الفنان معايير جديدة، أو يرتضى معايير وضعها فنانون سابقون، ليعيد تجسيد عالمه فى أعمال فنية، تكتسب نضارة جديدة، وكأنه يعيد تعريف الواقع، بل يعيد اكتشاف العالم، ويقربه من تناولنا، ويضيفه إلى حوزتنا.

وأغلب الظن أن الفن الردىء، هو الفن الذى يقترب من حالة الأشياء الكيفية، أو الذى يستسلم للأشكال المتصلبة للأشياء كما تفرضها ثقافته المهيمنة. فإذا كان الشكل كذلك، فأين يا ترى نعثر على المضمون ؟

لا بد أن ينتمى ما نقصده بالمضمون - كما يتداوله نوع من النقد الشائع - إلى السياق الثقافى، والسياسى، والاقتصادى، الذى يحيا فى نطاقه الفنان.

وربما تجلو لنا المقارنة بين العلم والفن ما نسعى إلى طرحه فى قضية المضمون. ففى العلم، ينبغى علينا أن نفرق بين السياق الثقافى الذى يحفز إلى تقدم العلم أو تخلفه بما ينطوى عليه من مؤسسات ونظم، وأفكار سائدة، وبين العلم كنشاط مستقل له منهجه الخاص فى إنتاج المعرفة فى مرحلة معينة من مراحل تطوره. فالعلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة، إلا أنه ما يلبث أن يتخطاها بما له من فاعلية نوعية خاصة لا تتكافأ مع العوامل الباعثة على قيامه واستقلاله، ولا تتطابق معها. فهو يتزود منها ريثما ينطلق إلى غايته متخذًا مساره الخاص. فهكذا أيضا تجرى الأمور فى الفن، فيكون موقف الفنان الأيديولوجى من سياقه الثقافى حافزًا، وحاملاً للعمل الفنى، ولكن لا يُدْخِل عنصرًا فنيًا فى سبيكة الفن، أو أحد مكوناته أو خاصته. ولا مفر لكل فنان أن يكون له هذا الحافز، وذلك العامل، من حيث هو إنسان. ولكن هذا أو ذاك لا يناقش إلا فى مجال تداولى آخر، مثل الفلسفة، أو السياسة، أو الأخلاق، أو غيرها، ووفقًا لمعايير كل منها، أى إن هذا الحافز أو ذلك العامل السياقى الثقافى ليس مضمون العمل الفنى، أى ما يملأ إطاره من فن له خصوصيته واستقلاله عن غيره من المجالات والفاعليات. ولأن ذلك الموقف الفكرى مبثوث فى كل ما يواجهه الإنسان، فى سائر شئون حياته، ويعرض لها جميعًا دون تخصيص، فإنه يستدل على هذا الموقف الخاص بالفنان بوصفه إنسانًا بمعونة قواعد استدلال خاصة، يختلف إجراؤها عن عملية التذوق الفنى؛ لأنها تستخدم شفرة خطاب مباين للخطاب الفنى.

فالفنان يقدم عملاً فنيًا إلى المتذوق، فى نطاق سياق ثقافى معيّن مثقل بالمواقف المتعددة، ويلتقط المتذوق أو الناقد موقف الفنان من خلال السياق المشترك بينهما، وليس من خلال العمل الفنى بعناصره المباشرة. ففى التذوق الفنى يوجه المتلقى حساسيته نحو العمل الفنى مباشرة، دون وساطة أو قواعد، فى حين يتوجه بقدراته الفكرية المثقفة إلى السياق، ليتخذ منه وصفه وتفسيره، وتقديمه لذلك الموقف الذى يكتشفه. بعبارة موجزة، لا يتم تحديد ذلك الموقف الذى يسمى خطأ بالمضمون، إلا عبر إنتاج المتلقى نفسه، أى إنها مسألة تخص إبداع وعى المتلقى، وليس الإبداع الفنى.

أما الأعمال التى ما زلنا نتذوقها، وتنتسب إلى سياقات بعيدة فى المكان والزمان، فإن المتلقى - دون وعى فى أغلب الأحيان - ينقل قدراته على استعادة موقف الفنان من السياق، عن طريق عملية من عمليات التمثيل والاسترجاع، لذلك السياق أو ذاك، على تفاوت فى تلك القدرات العقلية بطبيعة الحال.

ولعلنا نوفق فى إعطاء ما لقيصر لقيصر وما لله لله إذا ما أسمينا الشكل الفنى العمل الفنى، وأطلقنا على ما يدعى بالمضمون" منحى" الفنان لئلا يكون" زائدة" إستطيقية ونقدية، تشغلنا بالتهابها فى كثير من الدراسات العقيمة.

ولقد أوضحت حركات الحداثة وتياراتها، فى ضوء باهر، كثيرًا من مسائل الفن، التى كان الجماليون والنقاد يتنازعون حولها. وكان أبرز ما أبانت عنه هو قضية" الشكل".

والحداثة، بطبيعة الحال، لا تمثل تيارًا أو حركة بعينها، بقدر ما هى مناخ عام، يمكن أن نتعرف فيه ثلاثة أمور:

الأول : أن إبداعاتها تكشف عن موقف صريح واع من الفن. وهو ما يمكن أن نطلق عليه ما وراء الفن، إن أبيح هذا التعبير، أو هو نقد للفن بالمعنى الكانطى للنقد، أى نقد الفن بالفن، وبيان إمكاناته وحدوده، فهو الفن الذى يجعل موضوعه الفن نفسه.

الثانى : هو ما يسمى بالفن المضاد، وهو ما يظهر بجلاء فى اللامسرح أو اللارواية.. إلخ، كما يتغلغل تحت عناوين متعددة فى سائر الفنون، متمردًا على الأشكال المألوفة.

والثالث : عودة الفن إلى أصوله البدائية، وجذوره وينابيعه الأولى.

فأما نقد الفن، أو ما وراء الفن، فهو إعادة نظر فيما استقر ورسخ، لطول التكرار والممارسة، دون أن يخضع للتساؤل والمراجعة، مثلما حدث فى ما وراء الاجتماع والاقتصاد عند ماركس، وما وراء علم النفس لفرويد، وما وراء اللغة عند سوسير، وما وراء الأخلاق عند نيتشه، وما وراء العلم عند بلانك، وهايزنبرج، وأينشتين، وما وراء الرياضيات فى الهندسات اللا إقليدية عند لوباخفسكى وريمان.

ويشير النقد فى كل هذه المجالات إلى رفض الأسس القديمة، وتجلية الأسس الحقيقية، لكل منها، بعد أن تراكم عليها سوء الفهم بعد طول ألفة لممارسات وتفسيرات حرفت الانتباه عن حقيقتها. وأول نقد للفن هو أنه ليس محاكاة أو تمثيلاً للواقع، ولا يعنى هذا أنه موقف جديد من الفن؛ بل إعلان وتصريح بما لم يعلن أو يصرح به من قبل وكان مستخفيًا. فليست هذه مبادرة إلى غاية جديدة مختلفة للفن بقدر ما كان النقد إعادة اكتشاف لغايته والإلحاح على إبرازها.

فقد كان الفنانون قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيحاء بعالم واقعى، بحث تكون تقنياتهم وأساليبهم فى نطاق معالجة الخامات الأصلية أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع ، محض وسيلة لإحداث هذه الوهم. ومن ثم كان عليهم دائما أن يخفوا وسائطهم الفنية، كما يخفى الحاوى أسرار حيله وألعابه، ويجذب انتباه جمهوره، بعيدًا عما تصنعه يداه فى سرعة خاطفة بأدوات حرفته.

أما الحداثيون فعلى النقيض من ذلك، يجذبون انتباه الجمهور إلى وسائلهم الفنية، بدلاً من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجى، يحولونه إلى الاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد. وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجودًا مغايرًا، وواقعًا بديلاً موازيا، لا يحقق أهدافه الإنسانية إلا من حيث هو كذلك، وليس كإشارة أو إحالة إلى الواقع القائم أو العالم الأصلى.

وقد أوغل الحداثيون فى ذلك، لأن الحداثة فى الغرب كانت ناتجًا موازيًا لنزعات التخصص وتقسيم العمل، هذا إلى جانب كونها ناتجًا أصيلاً لمتغيرات

عميقة تراكمت فى بدايات القرن. فقد كان العلم قبل تخصصه فى أحضان الفلسفة، وكانت الفلسفة فى ظلال الدين، وكان الدين قرينا لنظم السلطة والرقابة والوصاية القديمة.. وحان أخيرًا إعلان خصوصية الفن، واستقلال الفنان.

ولأن قضيتهم هى الفن نفسه، وما ينبغى له من خصوصية واعتبار فى مقابل التصور القديم، الذى جعل من الفن إحدى الوسائل فى تحقيق هدف أو آخر من أهداف المجالات الإنسانية الأخرى، كان من المتوقع أن يندفعوا إلى المغالاة والتطرف أحيانًا فى تثوير إمكانات خاماتهم، وإرهاف وسائلهم الفنية حتى لا تفقد قدرتها على الخلق، وتغيير نمط التذوق السائد الذى لا يستسيغ أعمالهم. فمن يعد إنسانًا بسيطًا أو متذوقًا عاديًا لا يستمتع بفنهم، إنما هو مخلوق قد تقولب تذوقه فى إسار المعايير التى فرضتها أعمال فنية سابقة. وكان لا بد من تحطيم تلك القوالب، للإسهام فى خلق أنماط جديدة مختلفة للتذوق.

وكان لا بد من الإمعان فى لفت النظر إلى أن ما يواجه المتلقى هو وجود جديد ، وكل وجود هو منظومة من العلامات لها دلالاتها فى نطاق التكوين الكلى كنسق خاص وجديد ومغاير لما هو موجود. ولأن الموضوعات الخارجية ليس لها شكل مسبق ومطلق، ومحدد سلفًا، فمن ثم يمكن أن تتخذ أية هيئة بقدر تعدد زوايا الرؤية، وطرائق التفسير عند الفنان، وبقدر عدد عيون المشاهدين، وأسماع المستمعين، وعقول المفسرين الذين يستقبلون تلك الإشارات أو العلامات. ولهذا كانت الحداثة رفضًا لدور الفن كعاكس، أو مسجل، أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق، ومن ثم كانت إنكارًا للإيهام المزدوج؛ الإيهام بثبات النظام فى العالم، والإيهام بوظيفة أزلية للفن. فالفن فاعلية تحويل أو تشكيل، وليس تقنية تسجيل.

ولا ريب أن ما نشاهده، أو نقرؤه، من أعمال الحداثيين، قد يصدمنا فيما تعرضه أشكالها الجديدة من غرابة وانحراف عن المألوف. إلا أن ذلك يعنى أن ما نواجهه فى الواقع هو أشكال تجريدية أيضًا، ولكنها ظفرت بالألفة والاعتياد، لطول تعرضنا لها واستمراره، ولهذا يخامرنا الشعور بالقطيعة والغربة، عندما نتلقى إبداعات الحداثة. فالأمر كله إذن صراع بين الأشكال، أو منافسة بين أشكال متباينة، ولكنها جميعًا إنسانية. والجديد فقط هو أن الحداثة ضد

الاعتراف بشكل واحد بعينه. ولهذا ألحت فى كل تياراتها ومذاهبها على دور المتلقى الذى كان من قبل مستقبلاً سلبيًا فى الفن التقليدى. فعندما ينحرف الشكل عما هو مألوف فى التعبير، فلا بد أن يثير الانتباه لدى المتلقى إلى عالم جديد، يختلف عن الواقع فى التجربة اليومية المبتذلة، ويبتعث شعوره بالإمكانات الممتدة إلى غير حد، ليعود إلى عالمه وقد تزود بالحيوية، واستعاد النضارة، بالخروج عن المألوف، وأحس بالاقتدار لاتساع رقعة ما هو ممكن متاح.

وهم فى ذلك يقدمون لونًا جديدًا من تكنولوجيا الفن - إن صح هذا التركيب اللغوى - مثلما يحدث فى تكنولوجيا العلم، كالميكروسكوب، والتلسكوب. فهم يبتكرون بأعمالهم وأساليبهم الجديدة أجهزة وأدوات فنية، تعمق الرؤية، أو توسعها، أو تقربها لإعادة اكتشاف العالم والإنسانية، كما نجد فى الأدب تيار الوعى عند "جيمس جويس"، ودرجة الصفر فى الكتابة، أو الكتابة البيضاء المحايدة كما نجدها عند" كامى" ، أو الرؤية الكابوسية لدى كافكا" .

فقد كانت الفنون كلها، فيما عدا الموسيقى المجردة، توهم بما يمكن تسميته بالبعد الثالث، ذلك البعد الذى يضيفه المتلقى عن طريق الوسائط الفنية الإيهامية، بحسب كل نوع فنى، كى يحسّ أنه يستقبل واقعًا مجسمًا ممثلاً. وربما يبرز هذا ويصرح به فى فن التصوير الذى يستخدم المنظور، ولهذا رفضته الحداثة فى التصوير التى رأت فى المنظور تضييقًا لمتعة المتلقى لذى يفرض عليه المنظور أن يختزل إلى عين واحدة ثابتة، تطل من ثقب باب إلى العالم.

وامتد التمرد على كل الأساليب السابقة، واقترن به الوعى اليقظ، والحساسية البالغة، بأنهم يقدمون جديدًا، ويرفضون التقاليد كافة بوصفها كذلك. ولم يقف تمردهم عند التقليد الفنى فحسب ؛ بل انسحب على كل ما يمثل سلطة أو وصاية من أساليب استنفدت إمكاناتها فى خلق عالم بديل، أو وجود مغاير، أو وسائل ثابتة مقررة للتواصل بين الشر، أو قواعد عقلية بالاستدلالات النمطية.

الفصل الخامس

ماذا نعني بما بعد الحداثة؟


دفاتر الأكاديمية

أغلب الظن أن هذا السؤال سيثير البعض إلى سؤال مضاد: وماذا يعنينا مما بعد الحداثة؟ فنحن لم نبلغ بعد تلك المراحل التى انتهى إليها الغرب، فما شأننا إذن بتقاليعه وموداته التى تكشف عن ترف وتخمة لم تُهيأ لنا الأسباب، لمجاراتها ومحاكاتها؟

غير أن هذا السؤال، أو ذلك الاستنكار، يضمر افتراضين؛ الأول : أن ثمة خطة كونية ذات مراحل أو محطات محددة لا بد أن يجتازها كل مجتمع حتى يصل إلى ما استقر عليه الغرب اليوم .

والثانى، وهو الأخطر، أننا مجتمعات معزولة يمكن تعقيمها وحفظها فى برطمانات ثقافية أو حضارية بعيدًا عن التأثر بما يحدث فى العالم بأسره .

وربما تصدق هذه العزلة على المستوى الفردى بما تهبه من طمأنينة ودعة لمن يختارها، فهذا شأنه، ولكنها لا تصدق على المجتمعات فى عالم تخترقه سياسة السوق، ويذعن لسيادة إعلامه، ومن ثم فالحديث عما بعد الحداثة أمر يخصنا ويؤثر فينا، كما تؤثر المضاربات المالية بعيدًا عنا فى هونج كونج أو نيويورك.

وقد يشفع للإفاضة فيها أنها فى كل تجلياتها تنكر مركزية الغرب، وتكشف انهيار مسلماته.

والآن، ماذا تفيد السابقة أو البادئة " ما بعد" إلى الحداثة، وفيم تتميز عنها؟

تفيد أن ما بعد الحداثة مشروط بما تم فى الحداثة، كما هى الحال فيما بعد

الحرب العالمية، أو ما بعد الحرب الباردة. فليست امتدادًا أو تكملة لما قبلها، بل تجاوزًا، بالمعنى الفلسفى، أى هو نفى واحتواء معًا . أو بعبارة أخرى، تجاوز إخفاق المرحلة السابقة، لذا لا بد لبيان ما بعد الحداثة أن يصرح بما يتجاوزه، مما يدعونا إلى مقارنتها بالحداثة التى تخطتها.

ينبغى لنا لأن نميز بين مستويين من المواقف أو الاتجاهات ؛ الأول : المستوى الذى يتوجه مباشرة إلى الأوضاع أو النتائج التى أدت إليها أو صاغتها متغيرات أو عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية، أو فلنقل اختصارًا، الأوضاع المادية.

والمستوى الثانى هو الذى يتعلق أو يتصدى لتلك المواقف الفكرية والفنية من تلك الأوضاع المادية، فثمة إذن:

١ - مواقف من الأوضاع المادية.

٢ - مواقف من المواقف من الأوضاع المادية.

وتنتسب الحداثة وما بعد الحداثة إلى تلك الفئة الأخيرة. ولسنا فى حاجة إلى من يذكرنا بأن كلا المستويين أو الفئتين على ارتباط وثيق بالأوضاع التاريخية المادية. إلا أن لكل منهما مجاله الخاص وأسلوبه المعين فى تعبيره عن تلك الأوضاع.

كما يختلف كل منهما فى إحالته إلى المرجع أو المشار إليه باصطلاح علم العلامات. فمرجع الأول هو واقع الممارسة الفعلية، فى حين يتخذ المرجع الثانى مواقف واتجاهات المستوى الأول.

وأدى غياب تلك التفرقة بين المستويين إلى التسرع فى الحكم على الحداثة، وما بعد الحداثة معًا. فحكم الساخطون عليهما بما يحكم على المواقف من الأوضاع المادية، لذلك رأى البعض الأول الأمر فى الحداثة كاريكاتيرًا للثورة، وإخفاقا للممارسة، ثم ما لبث أن أعقبهم من يرى فيما بعد الحداثة، موقفًا رجعيًا محافظًا أراد وأد مشروع الحداثة التقدمى. وينقص الموقفان المتعجلان فى الحكم القدرة على التمييز أو التصنيف بين موقف من الواقع الفعلى، وموقف من الموقف الفنى أو الفكري من الواقع. كما أن هذه الألوان من الآراء المتعجلة تتناول

الأمور بالكبشة أو الحفنة دون فرز أو تدقيق.

ولعل البادئة أو السابقة الاصطلاحية الفلسفية" ما وراء" التى تقابل" ميتا" اليونانية تعيننا فى هذا الصدد، فاللغة التى تجعل موضوعها اللغة نقول عنها "ميتا" لغة، أو لغة شارحة ، أو ما وراء اللغة، فهى نقد داخلى للغة، كذلك الحداثة، وما بعد الحداثة هما "ميتا" موقف من الأوضاع العملية، أو هما موقف من الموقف.

وليس من قبيل المصادفة أن الحداثة لم يكن يقدر لها الظهور لو لم يسبقها نقد داخلى لمعظم المجالات والمنظومات الثقافية منذ منتصف القرن التاسع عشر. فهذا النقد الداخلى كان إعادة نظر فيما استقر ورسخ لطول الممارسة والتكرار، دون أن يخضع للتساؤل والمراجعة، مثلما حدث فيما وراء" ميتا" الاقتصاد السياسى عند "ماركس"، وما وراء الرياضيات فى الهندسات اللاإقليدية "للوباخفسكى" و"ريمان"، وما وراء علم النفس عند "فرويد"، وما وراء الأخلاق لدى " نيتشه"، وما وراء اللغة عند "سوسير"، وما وراء العلم عند "أنيشتين" و"هايزنبرج". ويشير النقد فى تلك المجالات إلى نوع من الإنكار للأسس القديمة، وتجلية الأسس الأصلية لكل منها، بعد أن تراكم عليها سوء الفهم لطول الألفة لممارسات وتفسيرات حرفت الانتباه عن حقيقتها فيما يراه كل نقد.

الفن ليس محاكاة

وأول نقد للفن، وهو الفن الذى يجعل موضوعه الفن نفسه، هو أن الفن ليس محاكاة أو تمثيلاً للواقع، ولا يعنى هذا أنه موقف جديد من الفن، بل إعلان وتصريح بما لم يعلن أو يصرح به من قبل، وكان مستخفيًا. فلقد كان الفنانون قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيماء بعالم واقعى، بحيث تكون تقنياتهم وأساليبهم فى نطاق معالجة الخامات الأصلية أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع ، محض وسيلة لإحداث هذا الوهم، ومن ثم كان عليهم دائمًا أن يخفوا وسائلهم الفنية، كما يخفى الحاوى أسرار حيلة وألعابه، بجذب انتباه الجمهور بعيدًا عما تصنعه يداه فى سرعة خاطفة بأدوات حرفته.

أما الحداثيون فعلى النقيض من ذلك، يجذبون انتباه الجمهور إلى وسائلهم الفنية، وبدلاً من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجي، يحولونه إلى الاهتمام بما يقدمونه من إبداع جديد، وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجودًا مغايرا لا يحقق أهدافه الإنسانية إلا من حيث هو كذلك، وليس بوصفه إحالة أو إشارة إلى الواقع القائم، أو العالم الأصلي.

وكان لا بد من الإمعان فى لفت النظر إلى أن ما يواجه المتلقى هو وجود جديد، وكل وجود هو منظومة من العلامات لها دلالاتها فى نطاق التكوين الكلى كنسق خاص وجديد ومغاير لما هو موجود فى الخارج. ولأن الموضوعات الخارجية ليس لها شكل مسبق ومطلق، ومحدد سلفاً، فمن ثم يمكن أن يتخذ أية هيئة بقدر تعدد زوايا الرؤية، وطرائق التفسير عند الفنان، وبقدر عدد عيون المشاهدين، وأسماع المستمعين، وعقول المفسرين الذين يستقبلون تلك الإشارات أو العلامات.

ولهذا كانت الحداثة رفضًا لدور الفن كعاكس، أو مسجل، أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق، ومن ثم كانت إنكارا للإيهام المزدوج؛ الإيهام بثبات النظام فى العالم، والإيهام بوظيفة أزلية للفن، فالفن فاعلية تحويل وتشكيل، وليس تقنية تمثيل وتسجيل.

ولهذا ألحت فى كل مذاهبها على دور المتلقى الذى كان قبلها مستقبلاً سلبيًا، ومندمجًا متوحدًا مع العمل الفنى، وأصبح لديها متأملاً مشاركًا فى العمل الفنى.

وتشترك كل نزعات الحداثة فى رفض الواقعية لأنها ضد استقرار المرجع أو المشار إليه، الذى تزعم الواقعية الإحالة إليه، فذلك يتم من وجهة نظر تضفى عليه دلالة يمكن تعرُّفها عبر شفرة تواصل مشتركة بين المبدعين والمتلقين تتم عن توافق زائف يراد تعميمه، أو إملاؤه على الجميع من سلطة ثقافية خفية هى سلطة البرجوازية، وذلك بإعادة إنتاج مفردات المعجم وبنيات النحو التى تحظر الانفلات من قبضتها.

كانت الحداثة كذلك تحريرًا لكل طاقات الإبداع، وتمردًا على قيم الثقافة القامعة، ومعها كل لغات سيطرتها، ونزعًا لكل أقنعة السمو والجلال عنها. وليس اتفاقًا أن تقف النظم الشمولية فى الفاشية والنازية والاتحاد السوفيتى ضد الحداثة، والتشبث بما يسمى بالواقعية فى الأدب والفن، كلٌ بقدر توجهاته النظرية.

وكانت الحداثة ترى أن العالم كما تعرضه الثقافة البرجوازية السائدة عالم مقلوب، فحاولت فى ابتكاراتها الفنية المتباينة أن تعيد وضعه على قدميه من منظورها الخاص، وبذلك تستعيد الأصل الذى اغترب فى تلك الثقافة الكابحة.

فالحداثة إذن تعترف بأسس أصلية تصلح للبناء عليها، ولكل نزعة من نزعاتها بنيته المتميزة أو نسقه الخاص، ومن ثم تعلن كل منها، أو تضمر عدوها الذى تخاصمه، أو تنصب نفسها بديلاً آخر عنه، بل إن كثيرًا منها يقدم بيانًا (مانيفستو) صريحًا بفكرها الخاص، وبأدائها الفنى الذى تفضله.

ويعنى هذا أنها رغم اختلافاتها الجوهرية، تعتمد "المعقولية" التى تجمع ما تشتت أو تفرق من معطيات أو وقائع أو آراء فى منظومة واحدة تتخذ مواقعها ومنازلها فى كلية أو شمولية، دون أن تترك متبقيات خارجها، فبهذا فقط يتيسر لنا التعميم والتجريد والانتظام.

ولا تعنى "المعقولية" الاستناد إلى المنطق أو الإهابة بالوضوح، بل تشير إلى قابلية الأمور لجمعها، وربطها معًا بوثاق واحد (وهذا هو معنى العقل فى الأصل)، أو إن شئنا الإيجاز فى بنية. ويصدق هذا على الأساطير والفلسفات والأيديولوجيات والنظريات العلمية، وسائر مجالات استجاباتنا لمثيرات الواقع، ومن ثم تتعدد "المعقوليات" أو الشموليات، أو البنيات بتعدد وجهات النظر.

وحتى ما قبل الحرب العالمية الثانية، كان الأمل لا يزال يراود الحداثيين فى نجاح تمردهم، لذلك كانت الحداثة فى مختلف اتجاهاتها، دعوة إيجابية، نقدًا ونفيًا للإيهام المزدوج : الإيهام بثبات النظام فى العالم ، ومعه ثقافته، والإيهام

بوظيفة أزلية للفن، فى حين أن الفن فاعلية تحويل وتشكيل، وليس تقنية تمثيل وتسجيل ، ولهذا قدمت الحداثة تنويعات مختلفة لما ينبغى أن نتخذه من مواقف إزاء الرؤى المتباينة لهذا العالم.

بيد أن الوضع العالمى الذى بدأ منذ الحرب العالمية الثانية لا يزال يقدم أمام أبصارنا حادثات ووقائع تثير الحيرة، وتعصف بما استقرت عليه المذاهب والنظريات من تحليل أو تفسير، فنحن إزاء لحظة تاريخية متفردة يتعذر إدراجها فى نسق أو " معقولية" مطروحة، أو نجعلها حادثًا مطردًا فى مسار تاريخى معلوم.

ومن هنا نشأت الحاجة إلى إعادة النظر فى مسلماتنا جميعًا، وليس إلى الاختيار من بينها، فالكل سواء فى هذا الإخفاق.

ففى زمن الحداثة كان المطلوب" الخروج " على المعايير السابقة بوضع معايير جديدة. أما ما بعد الحداثة فتعبر عن " تخبط " المعايير، أو افتقادها بعد انقشاع سحابة الأوهام الإنسانية السابقة.

وينعى" أوكتافيوباث " الفن اليوم قائلاً بأنه يفقد قدراته النافية، فأصبح النفى تكرارًا، وصار الرفض طقسًا، وباتت الثورة إجراءً، وأضحى النقد بلاغة، وخرق المألوف احتفالاً.. فاليوم نحيا نهاية الفن الحداثى.

أما ما بعد الحداثة فليست دعوة، أو تمردًا، أو موقفًا محددًا مثلما كانت الحداثة، بل هى استسلام لحالة افتقاد المعايير الناتجة من افتقاد اليقين بوجود أسس. كما ترفض الأوهام فى وجود عالم موحد متسق منسجم. والوضع الذى تواجهه هو حالة من السيولة، والتضارب، والفوضى.

وتختلف عن الحداثة فى دعوتها إلى استقلال الفن وخصوصيته لكيلا يغدو سلعة، فى حين تؤكد ما بعد الحداثة أن الفن سلعة، والسلعة فن، وبذلك يشارك الفن الما بعد الحداثى فى الامتداد مع الحياة اليومية المعتادة المصطبغة بالطابع السلعى. فليس ثمة حدود أو فواصل لممارسات التبادل، وبذلك تستسلم للقيمة

التبادلية لكل الأمور، فهى فى نظرها المقياس الموضوعى المشترك، وهى لا تعترف بالعمق، فما يوجد بالفعل سطح موضوعى، ومن ثم تسقط من حسابها مسألة المعنى والدلالة.

وتختلف هنا عن الحداثة اختلافًا بينا، فالدال، أى الجانب المحسوس من العلامة، يستحث المتلقى لإنتاج المدلول الذى يتطابق مع الدال لتكتمل العلامة فى العمل الفنى، وذلك عن طريق فك شفرته التى يرين عليها الغموض المقصود لإقصاء الاستهلاك الجماهيرى للفن الحداثى فى كثير من الأحيان.

أما فيما بعد الحداثة فالدال لا يطابق مدلولا، ولا يدعو الفن المتلقى لاكتشافه، بل ليواجهه كما يواجه الواقع المشتت نفسه، ويستخلص منه ما يشاء، "فكل شىء صالح " أو "كله ما شى " كما يقول "فايارانبت"، فيتحرر الدال، وتدمر سلطة المدلول.

تشتيت الدلالة

وبدلاً من التكثيف الدلالى، أو فائض الدلالة الذى تحفزه علامات العمل الفنى الحداثى لدى المتلقى، نجد بعثرة، أو تشتيتًا للدلالة، ويحتفظ بالدال كدال فقط، ونتعامل معه على هذا النحو كتأكيد على اللامبالاة الدلالية، واللعب بالدلالات.

وبذلك تفترق ما بعد الحداثة عن الحداثة فى تحول الاهتمام عن المدلول الذى كان يشكل مركز العمل الفنى، إلى الدال. فالمدلول بالنسبة إلى الكلمة فى الأدب، أو فى أية علامة فنية أخرى، يتكشف فى ثنايا نظام للمعنى، فى حين أن الدال يؤكد وجوده فى ماديته المباشرة فيما بعد الحداثة.

فالعمل الفنى ليس رسالة من مبدع إلى متذوق، بل هو تصوير لمدرك حسى، أى لدال، دون إضفاء القدسية أو السمو عليه. فيستمد الفن عناصره من الواقع الموضوعى المحسوس بكل خصائصه. وفى وسع المتلقى أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة فى حياته اليومية، لأن الفن لا يفرض على المتلقى تمثل المدركات الحسية بحيث تنفصل عن عالمه كى تتحد فى عالم آخر أكثر صفاء، مثلما صنعت الحداثة، بل ليغمر نفسه فى الواقع.

فالجسد أو موضوعية الأشياء هى اليقين الوحيد الباقى بعد غياب البعد الرمزى أو تفريغه؛ وذلك لأن الجسد أو الأشياء هى التى ترتدى قفازات الرموز العارضة والعابرة كما يقول"لو بروتون " .

وفن ما بعد الحداثة لا يستهدف الخلود، وربما يكون مجرد ممارسات مؤقتة، مثلما أطلق الفنان الأمريكى" هانز هاكل " بالونات ملونة فى سماء باريس فى ٢٤ يوليو ١٩٦٨ لمدة أربع ساعات تحت عنوان قوس قزح. ونجد مثل ذلك فيما يسمى" بالفن الفقير"، أو" فن الحد الأدنى" الذى لا يدعى القيام بالتعبير أو الإيهام. فكما يقول "كارل أندريه" - الفنان الأمريكى - " نحن لا نسقط السمات الجمالية من عندنا على العمل الفنى، بل نجدها هناك فى انتظارنا" .

كما نتعرّفها فى الفن الحركى، أو فن الأوب، فثمة مساحات لونية تبدو عفوية، ولكنها تثير المتلقى، وتدمجه فى الخطوط والألوان بحيث يحاول تتبع حركة يد الفنان وهى تبدع، فتصبح مشاركة إيجابية بتحريك ذهنه وحواسه.

فالمهم لديها هو الموضوعية التى تعنى تفتيت الذات الإنسانية، وتفكيك خطاباتها. فاللغة فى الرواية الجديدة - وخاصة عند" جرييه " - تصفى من الكليشيهات الأيديولوجية السياسية أو الدينية أو الأخلاقية أو الميتافيزيقية، وتخلو من أحكام القيمة لحساب أحكام الواقع . وهو يقول: " علىَّ فقط استخلاص النتائج مما تمكنت من رؤيته، ولا أجازف بما يمكن أن يكون احتمالاً . والعناية بإفراغ اللغة من المعنى، فكلما تكدست التفاصيل، فقد الشىء عمقه، فثمة تعتيم دون إحاطة بأى سر. فلا يوجد شىء وراء الخلفية، أو وراء السطح، لا عمق، ولا سر ، ولا قصد مبيت" .

فلغة ما بعد الحداثة لغة إشارية، وليست إيحائية، ولا تستخدم استعارة لأنها تتضمن دلالات قديمة، وتواطؤا بين الكاتب وقارئه، وكأن هناك نمطًا جاهزًا مفهومًا أو مقبولاً بين الطرفين. ولا يثقلها إرث سابق مثل " الكتابة البيضاء" فى رواية الغريب لـ "ألبير كامو"، أو " درجة الصفر للكتابة " عند "بارت"، تلك

الكتابة المحايدة الشفافة التى تخلو من الالتزام بمسلمات سابقة عن المعنى والنظام.

عمارة ما بعد الحداثة

وإذا كانت الحداثة ترفض الماضى لحساب المستقبل، فإن ما بعد الحداثة تتجول فى الزمان، فيتعاصر الماضى مع الحاضر الذى يجذبه، وهو ما تجلوه لنا عمارة ما بعد الحداثة، وهى التى حملت - أول مرة - تلك التسمية، فيتحاور الكلاسيكى مع الحديث.

فالزمن عندها بمثابة واجهة محل تصطف فيه آثار الماضى الفنية مع غيرها من الأعمال الحديثة، وهو ما يسميه " جنكس" بالتشفير المزدوج، أو ثنائية المعايير، فيمضى التسكع فى الزمن أو الهجرة من الزمن، بحسب تعبير" مار جريت ميد"، دون تحقيب أو تصنيف وفقًا لمعيار مسبق.

ولذلك يكثر فى الأدب والفن ما بعد الحداثى ما يسمى "بالباستيش" أو التلفيق، والمزج والخلط بين مقتطفات من هنا وهناك.

ويسقط الأدب ما بعد الحداثى كل الأطر المرجعية التى توحد المنظور أو المرصد، ويبدأ من نقطة الصفر المعرفية كتجريب مستمر مقياسه وأدواته الحواس، وموضوعه الظاهر الخارجى المتعدد، والنسبى، وغير المنطقى أو الحتمى، فليس ثمة يقين أو إجابات مسبقة؛ بل تخبط واكتشاف، وإثارة للدهشة.

ويظل الصدام قائمًا بين الأوجه المختلفة للحقيقة المزعومة، كما تتجاوز الحقائق المتعددة، ويختفى التطور ليبقى التغير فحسب، ويفتقد السرد الدرامى الذى تتلاقى فيه الخطوط المتصارعة، ليظل التجاور والتوازى قائمًا من خلال الوصف الخارجى الحسى الذى قد يولد الغموض؛ ذلك الناتج الطبيعى للتعدد والنسبية فى ذلك الخليط الملحمى. والرواة موضوعيون محايدون متكافئون فى

رؤاهم النسبية، ولا يتخذ الحوار مسارًا دراميًا متناميًا؛ بل يبقى متقاطعا متداخلاً متكررًا ليسجل العجز عن التواصل الإنسانى من خلال التراكم فى التفاصيل المادية المعتمدة على الحواس المفرقة المشتتة.

* * *

وينبئ ذلك كله أن ما بعد الحداثة ليس دعوة، أو التزامًا بما ينبغى أن نصنع كما فعلت الحداثة؛ بل استسلامًا لما كشفت عنه الحقبة الراهنة من إخفاق الحكايات الكبرى كما يقول "ليوتار"، تلك الحكايات، أو المذاهب، أو الأنساق، أو النظريات التى تصدت لتفسير الواقع الاجتماعى أو تغييره.

وربما كان حريًا بنا، من داخل التسليم بإخفاق المشروعات الكبرى، أن ندفع عنا الوهم وخداع النفس بأن ما يجتهد به الإنسان سواء للتفسير أو التغيير، هو اجتهاد مطابق للواقع، مالك للحقيقة، بل هو" فرض عمل" يمكن التخلى عنه لفرض آخر إذا أحسنا الإنصات إلى غيرنا، وأنفقنا الجهد فى ملاحقة الجديد الذى لا تنطوى عليه جعبتنا القديمة . وعلينا حينئذ أن نتعامل مع الأفكار جميعًا مثلما نتعامل مع سلم خشبى نقال يمكن ركله عند الوصول إلى موضوع، واستبدال آخر به، وليس كما يفرض علينا الصعود على درج حجرى ثابت .

التعريف بالمؤلف


دفاتر الأكاديمية



أ.د. صلاح قنصوه

- ولد فى ١٩ يناير ١٩٣٦، المنوفية – مصر.

العمل الحالى:

- أستاذ متفرغ – رئيس قسم فلسفة الفن وعلومه بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون بالهرم.

التدرج الوظيفى:

- معيد، مدرس مساعد، مدرس، أستاذ مساعد، أستاذ (مستشار) بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية منذ يوليو ١٩٦٢ إلى يوليو ١٩٨٤. آخر منصب بالمركز: رئيس قسم مناهج البحث.
- أستاذ ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب – جامعة الزقازيق – وكيل الكلية لشئون التعليم والطلاب حتى أكتوبر ١٩٨٨.
- أستاذ ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب – جامعة صنعاء باليمن ، حتى يوليو ١٩٩٠.
- أستاذ الفلسفة ومناهج البحث وعلم الجمال بالدراسات العليا بأكاديمية الفنون منذ أول أغسطس ١٩٩٠.
- عميد المعهد العالى للنقد الفنى منذ يناير ١٩٩٣ حتى أغسطس ١٩٩٦.

المؤهلات العلمية:

- ليسانس الآداب – قسم الفلسفة – جامعة القاهرة ، ١٩٥٧.
- دبلوم التخصص فى العلوم الجنائية ومناهج البحث الاجتماعى، المركز القومى للبحوث الاجتماعية الجنائية ، ١٩٦٢.



- ماجستير الفلسفة تخصص فلسفة علوم (القيم والعلم فى ضوء نظرة إنسانية شاملة) ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٦٧، ممتاز.
- دبلوم عال فى مناهج بحث العلوم الاجتماعية من جامعة "أوسلو" ، النرويج ، ١٩٦٩.
- دكتوراه فى الآداب ، تخصص فلسفة العلوم الاجتماعية (الموضوعية فى العلوم الإنسانية)، جامعة القاهرة، ١٩٧٤، مرتبة الشرف الأولى.

اللغات :

- الإنجليزية، والفرنسية، والنرويجية، وملم باللغة اليونانية القديمة، واللغة اللاتينية.

الجوائز والأوسمة :

- جائزة الدولة التشجيعية للمنطق والفلسفة العامة لعام ١٩٨٢.
- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى لعام ١٩٨٣.
- جائزة الدولة للتفوق فى العلوم الاجتماعية ١٩٩٩.

الأنشطة العلمية :

- عضو لجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة.
- خبير بلجنة الفلسفة وعلم الاجتماع بمجمع اللغة العربية بالقاهرة منذ عام ١٩٨١.
- مقرر اللجنة العلمية الدائمة لوظائف الأساتذة والأساتذة المساعدين لفلسفة الفن وعلومه بأكاديمية الفنون.
- عضو لجنة المعادلات بالأكاديمية.
- محكم فى بحوث الترقية لوظائف الأساتذة والأساتذة المساعدين فى الفلسفة المعاصرة ، وعلم الجمال ، وفلسفة العلوم، والمنطق ، ونظرية القيمة ، ومناهج البحث فى الجامعات المصرية والجامعات العربية.
- عضو لجنة فحص الأعمال المقدمة لنيل جائزة الدولة التشجيعية فى الفلسفة.
- عضو لجنة فحص الأعمال المقدمة لنيل جائزة التفوق فى العلوم الاجتماعية.
- عضو مؤسس للجمعية المصرية للفلسفة.
- عضو مؤسس للجمعية الفلسفية العربية.
- عضو منظمة تطوير العلوم الاجتماعية فى الشرق الأوسط.
- عضو الرابطة الدولية لنقاد الفن التشكيلى (الآيكا) ، باريس - فرنسا.

- عضو جمعية الدراسات الجمالية.
- عضو الجمعية المصرية للنقد الأدبى.
- عضو جمعية محبى الفنون الجميلة.
- عضو الجمعية المصرية للدراسات التاريخية.
- الإشراف على رسائل الماجستير والدكتوراه فى الفلسفة المعاصرة، وفلسفة العلوم ، ومناهج البحث، والمنطق، وعلم الجمال، والنقد الفنى بالجامعات المصرية ، وأكاديمية الفنون، وجامعة قسطنطينة بالجزائر.
- تدريس التخصصات السابقة إلى جانب سوسيولوجيا الفنون والسيموطيقا.

التحكيم فى صلاحية النشر بالدوريات العلمية، وحوليات كليات الآداب، والكتب التى تصدر عن كثير من الهيئات العلمية.

- عضو لجنة جائزة الكويت لعام ٢٠٠٣ فى مجال الفنون والآداب الصادرة عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمى (٢٠ - ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٣).

الإنتاج العلمى : أهم المنشورات :

التخصص	العنوان	بلد النشر	الناشر	التاريخ
أولاً : فلسفة العلم:	١- فلسفة العلم (٣ طبعات).	القاهرة	دار الثقافة للطباعة والنشر	١٩٨١
	٢- الحقيقة العلمية والإبداع الإنسانى.	طرابلس	اتحاد الكتاب الليبين	١٩٧٩
	٣- اغتراب العلم.	القاهرة	الفكر المعاصر	١٩٧٠
	٤- اطلالة فلسفية داخل العلم.	القاهرة	الفكر المعاصر	١٩٧٠
	٥- العلم الاجتماعى وسيطًا بين العلم والتكنولوجيا (بالإنجليزية).	باريس	اليونسكو	١٩٨١
	٦- العلم والدين وأسلمة العلوم.	القاهرة	إبداع	١٩٩٢
	٧- علوم الدين وعلوم الحياة.	القاهرة	الهلال	
ثانيًا : فلسفة العلوم الاجتماعية:	١- فى فلسفة العلوم الاجتماعية.	القاهرة	الأنجلو المصرية	١٩٨٧
	٢- الموضوعية فى العلم الإنسانية "عرض نقدى لمناهج البحث" (طبعتان) .	بيروت	التنوير	١٩٨٤
	٣- الخصوصية المنهجية للعلوم الاجتماعية	المنامة / البحرين	مؤتمر إشكالية المنهج فى العلوم الاجتماعية	١٩٩٤
	٤- هل قدمت الفنومنولوجيا جديدًا للعلوم الإنسانية؟	القاهرة	الكتاب التذكارى لعثمان أمين - دار الثقافة للنشر.	١٩٧٩
	٥- هل يمكن فصل الأيديولوجيا عن النظرية الاجتماعية ؟	صنعاء	الغد.	١٩٧٧
	٦- معوقات البحث الاجتماعى فى المجتمع العربى.	بيروت	الفكر العربى	١٩٨١
	٧- وحدة المنهج وتعدد المنحى فى العلوم الاجتماعية.	القاهرة	المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.	١٩٨٣
	٨- المشروع العلمى فى البحث الاجتماعى.	القاهرة	المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.	١٩٨٣
	٩- الموضوعية عند ماكس فيبر.	بيروت	الفكر العربى	١٩٨١
	١٠- النقد بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية.	القاهرة	الجمعية الفلسفية المصرية	٢٠٠٣
	١١- قضايا الإطار النظرى.	القاهرة	كلية الاقتصاد والعلوم السياسية (برنامج بحوث الشرق الأوسط فى العلوم الاجتماعية)	٢٠٠٣
ثالثًا : مناهج:	١- الفرض فى العلوم الاجتماعية.	القاهرة	مركز البحوث والدراسات السياسية - جامعة القاهرة	١٩٩٢
	٢- مناهج بحث المجتمع المحلى.	تونس	الندوة الاقليمية لبرامج المجتمع المحلى.	١٩٨١
	٣- مشكلات قياس المؤشرات الاجتماعية.	القاهرة	المؤتمر الدولى السنوى للإحصاء والحاسب العلمى	١٩٧٦



التخصص	العنوان	بلد النشر	الناشر	التاريخ
	٤- تقويم كفاءة منهج التقرير الذاتي في كشف الإجرام الخفي.	القاهرة	المجلة الجنائية القومية - المركز القومي للبحوث الاجتماعية.	١٩٦٩
	٥- المنهج والنظرية في بحوث المستعمين والمشاهدين.	القاهرة	المجلة الاجتماعية القومية المركز القومي للبحوث الاجتماعية.	١٩٨٠ دورات ٨٣، ٨٤.
	٦- مصطلحات المنطق وفلسفة العلوم ومناهج البحث.	القاهرة	مجمع اللغة العربية.	١٩٨٥
رابعًا : الفلسفة المعاصرة :	١- الشك عند "رسل" بداية طريق أم نهايته ؟	طرابلس		١٩٧٩
	٢- المشروع العلمي والنقد الفلسفي في التراث الماركسي.	القاهرة	الحكمة	١٩٨٩
	٣- اعتقال الغرب في علم الاستغراب.	القاهرة	مركز البحوث العربية.	١٩٩٢
	٤- قراءة مختلفة لعلم الاستغراب.	القاهرة	الهلال.	١٩٩٤
	٥- ماركس واللاهوت الإنساني.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	١٩٩٢
	٦- الماركسية : إعادة ترتيب.	القاهرة	مجلة القاهرة.	١٩٩٦
	٧- مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين.	القاهرة	الهلال.	١٩٩٨
	٨- العولمة وفلسفة التفكيك.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	١٩٩٨
	٩- النقد الثقافي، الصيغة الراهنة للفلسفة.	القاهرة	الجمعية المصرية، للنقد الأدبي.	٢٠٠٣
	١٠- النقد الثقافي من الخطاب إلى النص.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠٣
	١١- النبوءة في الفلسفة.	القاهرة	الهلال.	٢٠٠٣
	١٢- مساهمة عصرية في نقد العقلانية عبر "أفق العقل" لدى التوحيدي.	القاهرة	فصول.	
	١٣- الفلسفة والنص.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠١
	١٤- الفلسفة والمقاومة.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠٠
	١٥- الفلسفة والنقد الفني.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠١
	١٦- الإبداع والتأويل.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠٠
	١٧- الدين والصراع العالمي المعاصر.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠٢
	١٨- ماهية الفلسفة : منظورات ورؤى مختلفة.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠١
	١٩- أزمة البحث الفلسفي في مصر.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة.	٢٠٠٠
خامسًا : علم الجمال:	١- أنطولوجيا الإبداع الفني.	القاهرة	فصول.	١٩٩٢
	٢- الفن والشكل والحداثة.	القاهرة	إبداع.	١٩٩١

التخصص	العنوان	بلد النشر	الناشر	التاريخ
	٣- الدين والفن.	القاهرة	إبـــداع	١٩٩٢
	٤- الفن والأدب عند زكى نجيب محمود.	القاهرة	إبـــداع	١٩٩٣
	٥- الخاصية الفنية للأدب وقضايا المعرفة	القاهرة	المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبـــى.	١٩٩٧
	٦- ماذا تعنى ما بعد الحداثة.	القاهرة	الـهـــلال.	١٩٩٨
	٧- ندوة الجمالية العربية.	بيروت	الـفـكـر الـعـــربـى.	١٩٩٢
	٨- تأملات فى قضية التذوق.	جدة	عـلامـات فـى النقـد.	١٩٩٦
	٩- الرؤية الفنية والحداثة فى الفنون التشكيلية.	القاهرة	الملتقى القومى الأول للفنون والثقافة المجلس الأعلى للثـقـــافـــة.	١٩٩٥
	١٠- سيولة العولمة واستسلام ما بعد الحداثة فى الفنون التشكيلية.	القاهرة	الملتقى القومى الثانى للفنون التـشـكيليـــة.	١٩٩٨
	١١- الواقعية فى الفن مفهوم مضلل.	القاهرة	الجمعية المصرية للنقد الأدبى.	١٩٩٧
	١٢- نحو نظرية فى علم الجمال.	القاهرة	دار مـــيــــريـت	٢٠٠٤
ســادسًــا : نظرية القيمة :	١- نظرية القيمة فى الفكر المعاصر.	القاهرة	دار الثـقـافـة للنشـر.	١٩٨١
	٢- القيم بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية (فى الكتاب التذكارى للدكتور توفيق الطويل)	القاهرة	المجلس الأعلى للثـقـافـة.	١٩٩٥
	٣- أخلاق العقل.	القاهرة	المجلس الأعلى للثـقـافـة.	١٩٩٨
سـابعًـا : الدراسـات الاجتماعية:	١- الهوية والتراث (بالاشتراك مع آخرين)	بيروت	دار الـكـلـمـــــة.	١٩٨٤
	٢- مؤسسة الأسرة ومجتمع الدولة.	الكويت	مـؤتمر الأسـرة والقـرابة.	١٩٧٧
	٣- مشكلة الثقافة العربية : الطرح والحل.	القاهرة	الملتقى الثانى للجامعيين التونسيين والمصريين المركز القومى للبحوث الاجتماعية	١٩٨٥
	٤- مرشد القارئ إلى الخطاب الثقافى.	القاهرة	الـهـــلال.	٢٠٠٣
	٥- آن الأوان للنزول من السندرة.	القاهرة	الـهـــلال.	٢٠٠٣
	٦- التراث ومناهج البحث الاجتماعى.	القاهرة	المؤتمر السنوى للجمعية الفلســفـــيــة.	٢٠٠٢
	٧- مستقبل الثقافة العربية وحوار الحضارات.	القاهرة	ندوة كلية الإعلام ٦ أكتوبر.	٢٠٠٢
	٨- التربية وثقافة الإبداع.	القاهرة	ندوة الثـقـافـة والتربيـة.	٢٠٠٢
	٩- ما بعد الحداثة.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة الجمعية المصـرية للنقـد الأدبى.	٢٠٠٢
	١٠- نحو فلسفة جديدة لعلم النفس.	القاهرة	المؤتمر الخـامس عـشـر لعلم النفس فى مصـر، الجـمـعـيـة المصرية للدراسات النفسية.	١٩٩٩



التخصص	العنوان	بلد النشر	الناشر	التاريخ
	١١- نمط الإنتاج الآسيوى وواقع المجتمعات العربية (بالاشتراك مع آخرين)	بيروت	دار الكلمة	١٩٨٤
	١٢- التراث المستعار وصدام الحضارات.	القاهرة	الهلال	١٩٩٦
	١٣- نزع القناع عن "صدام الحضارات"	القاهرة	الهلال	١٩٩٧
	١٤- "الثقافوية" نقيض الثقافة	القاهرة	الهلال	١٩٩٧
	١٥- "ثقافة الجلد" وصورة الآخر.	القاهرة	إبداع	١٩٩٣
	١٦- "الغزو الثقافى" وحوار الحضارات.	القاهرة	المنار	١٩٨٧
	١٧- أزمة الشباب والهجرة داخل الوطن.	القاهرة	القاهرة	١٩٩٢
	١٨- بعض مظاهر السلوك المصاحبة للتنمية وعلاقتها بالإجرام.	الدوحة/ قطر	جامعة الدولة العربية واليونسكو	١٩٧١
	١٩- النظرية العامة للأنساق فى علم النفس.	القاهرة	الفكر المعاصر	١٩٧٠
	٢٠- تسرب الشعور بالانتماء لدى الشباب.	القاهرة	المؤتمر الدولى التاسع للإحصاء والحساب العلمى والبحوث الاجتماعية.	١٩٨٤
	٢١- أهمية التجريب فى مشروعات التنمية.	عمان/ الأردن	الجامعة العربية مؤتمر خبراء الشئون الاجتماعية.	١٩٧٨
	٢٢- تمارين فى النقد الثقافى.	القاهرة	دار ميريت	٢٠٠٤
ثامنًا : الفكر العربى المعاصر :	١- قضية الحرية والانقسام الثقافى.	القاهرة	الهلال	١٩٩٥
	٢- الأفغانى : الشخص والرمز.	القاهرة	الهلال	١٩٩٧
	٣- حول العقل العربى والثقافة العربية (حوار مع د. زكى نجيب محمود).	بيروت	المستقبل العربى	١٩٨٨
	٤- أساطير المثقفين.	القاهرة	الهلال	١٩٩٢
	٥- دور العلم فى بنية الثقافة العربية: الواقع والآفاق.	مسقط / عمان	الندوة الفكرية عن مستقبل الثقافة العربية.	١٩٩١
	٦- دور المنهج العلمى فى النقد الفلسفى العربى.	عمان / الأردن	المؤتمر الفلسفى العربى الثانى.	١٩٨٧
	٧- "مجلة" سلامة موسى وحرق المحطات الثقافية.	القاهرة	إبداع	١٩٩٨
	٨- االاستراتيجية المنطقية لزكى نجيب محمود.	القاهرة	الأهرام	١٩٩٣
	٩- طه حسين وإشكالية الجديد.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة	١٩٩٦
	١٠- طه حسين شعاعًا كاشفًا عن مستقبل الثقافة.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة	١٩٩٨
	١١- الدين والفكر والسياسة.	القاهرة	دار الكلمة	٢٠٠٣



التخصص	العنوان	بلد النشر	الناشر	التاريخ
تاسعًا : التراث	١- التراث والتنوير:	القاهرة	الطليعة	١٩٨٥
	٢- مفارقة التجريد والتجريب فى التراث العلمى العربى.	القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة	١٩٩٦
	٣- أفق العقل لدى "التوحيدى" : مساهمة عصرية فى نقد العقلانية.	القاهرة	فصول	١٩٩٦
	٤- مواجهة منهجية لقضية التراث.	القاهرة	اليقظة العربية	١٩٨٦
	٥- العلم والمنهج فى متصل التراث العربى	عمان / الأردن	المؤتمر الفلسفى العربى الثالث.	١٩٩٢
	٦- الفلسفة فى ألف ليلة وليلة.	القاهرة	فصول	١٩٩٤
عاشرًا : السياسة:	١- الواقع والمثال : مساهمة فى نقد العقل المصرى فى الثمانينات.	القاهرة	العربية للدراسات والنشر	١٩٨٦
	٢- الدعوة إلى النظام الإسلامى، لماذا ؟ فصل من كتاب : الدين والاقتصاد، مع آخرين.	القاهرة	دار سينا للنشر	١٩٩٠
	٣- البحث عن حل لأزمة الوجود العربى.	القاهرة	الهلال	١٩٨٦
	٤- دور المثقف العربى فى تحقيق الأمن الذاتى للمنطقة ، رصد وتحذير.	القاهرة	مؤتمر مستقبل الثقافة العربية	١٩٩٢
	٥- الإبداع والأرهاب.	القاهرة	إبداع	١٩٩٤
	٦- العنف ، لماذا ؟	القاهرة	الموقف العربى	١٩٨٧
	٧- انقشاع الأوهام عن تاريخ الإنسان.	القاهرة	الهلال	١٩٩٤
	٨- هنتنجتون ضد هنتنجتون، دعوة إلى الشمولية.	القاهرة	الهلال	١٩٩٨
	٩- المقدمة النقدية للترجمة العربية لكتاب صدام الحضارات وإعادة صنع النظام العالمى.	القاهرة	دار سطور للنشر	١٩٩٨
	١٠- صدام الحضارات نبوءة فاسدة تحقق نفسها.	القاهرة	الهلال	٢٠٠١
	١١- معنى الثقافة، نقد ذاتى فات أوانه.	القاهرة	الهلال	٢٠٠٢
	١٢- القداسة والسياسة.	القاهرة	المؤتمر السنوى للجمعية التاريخية.	٢٠٠٣
	١٣- الحاجة إلى عدو ونظرية صدام الحضارات.	القاهرة	المؤتمر السنوى للجمعية التاريخية.	٢٠٠٢

المؤتمرات:

١- مؤتمر الثورة العلمية - التكنولوجية والعلوم التشيكية والعلوم الاجتماعية،

براغ، تشيكوسلوفاكيا، اليونسكو وأكاديمية العلوم التشيكية، سبتمبر ١٩٧٦.

٢- المؤتمر الدولى السنوى للإحصاء والحاسب الآلى والبحوث الاجتماعية والسكنية، جامعة القاهرة، بدءًا من عام ١٩٧٦.

٣- مؤتمر مجلس بحوث العلوم الاجتماعية، القاهرة، مايو ١٩٧٥.

٤- مؤتمر خبراء الشئون الاجتماعية، عمان - الأردن، الجامعة العربية، إبريل ١٩٧٥.

٥- مؤتمر الأسرة والقرابة، جامعة الكويت ومنظمة تطوير العلوم الاجتماعية بالشرق الأوسط، نوفمبر ١٩٧٦.

٦- ندوة بحوث المستمعين والمشاهدين، بغداد ، سبتمبر ١٩٧٣.

٧- الندوة الإقليمية لدور المعلومات فى برامج تنمية المجتمعات المحلية، تونس، ١٩٨١.

٨- ندوة مشكلة المنهج فى بحوث العلوم الاجتماعية، القاهرة، المركز القومى للبحوث الاجتماعية، يناير ١٩٨٣.

٩- ندوة إشكالية العلوم الاجتماعية فى الوطن العربى، القاهرة، اليونسكو، فبراير ١٩٨٣.

١٠- حلقة بحث الثقافة والإعلام، القاهرة المركز القومى للبحوث ومصلحة الاستعلامات ، مايو ١٩٨٣.

١١- الملتقى الثانى للجامعيين التونسيين المصريين، القاهرة، مارس ١٩٨٥.

١٢- المؤتمر الفلسفى العربى الثانى، عمان - الأردن، ديسمبر ١٩٨٧.

١٣- الندوة الفلسفية السنوية، بدءًا من الثانية، القاهرة، أقسام الفلسفة فى الجامعات المصرية، والجمعية الفلسفية المصرية، ١٩٩٠ وما بعدها.

١٤- ندوة الدين والاقتصاد، القاهرة ، مؤسسة فرديش أبيرت، يناير ١٩٨٨.

١٥- المؤتمر الفلسفى العربى الثالث، عمان - الأردن، أكتوبر ١٩٩٢.

١٦- الندوة السنوية لمركز البحوث والدراسات السياسية، جامعة القاهرة،

بدءًا من ١٩٩١.

١٧- الندوة الفكرية حول مستقبل الثقافة العربية، مسقط، عمان ، أكتوبر ١٩٩٢.

١٨- ندوة إشكالية المنهج فى العلوم الاجتماعية، مقارنة للواقع العربى، المنامة- البحرين، جامعة البحرين، إبريل ١٩٩٤.

١٩- الملتقى القومى الأول للفنون والثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مايو ١٩٩٥.

٢٠- الملتقى القومى الثالث للفنون التشكيلية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

٢١- ندوة التراث العلمى العربى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، يونيو ١٩٩٦.

٢٢- مؤتمر طه حسين وتأصيل الثقافة العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٨.

٢٣- المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى، النقد الأدبى فى منعطف القرن، القاهرة، جامعة عين شمس، والجمعية المصرية للنقد الأدبى، أكتوبر ١٩٩٧.

٢٤- المؤتمر الدولى للسياسات الثقافية من أجل التنمية، تحت عنوان قوة أو سلطة الثقافة، اليونسكو، استوكهولم، السويد، ٣٠ مارس - ٦ إبريل ١٩٩٨.







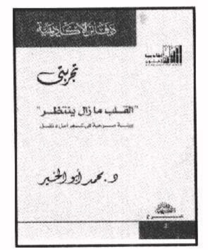
قرارنا

تكاملية الفنون وتراسلها

د. رفيق الصبان - أ. صلاح طاهر - د. صلاح فضل

د. صلاح قنصوه - د. عز الدين إسماعيل - د. فوزى فهمى

د. مدكور ثابت - د. نبال منيب - د. نهاد صليحة

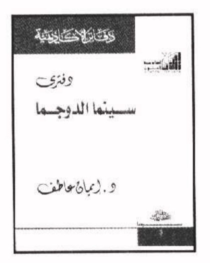


تجربتى

القلب ما زال ينتظر

ورشة مسرحية فى شعر أمل دنقل

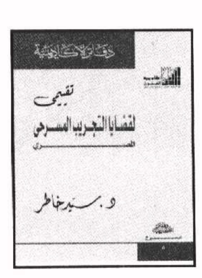
د. محمد أبو الخير



دفترى

سينما الدوجما

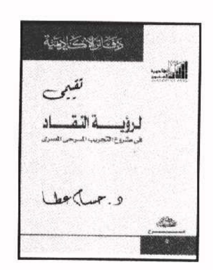
د. إيمان عاطف



تقييمى

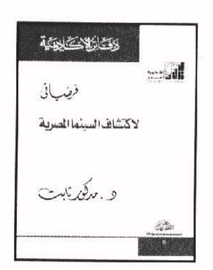
لقضايا التجريب المسرحى المصرى

د. سيد خاطر



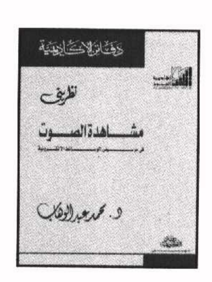
تقييمى
لرؤيـــــة النقـــــاد
فى مشروع التجريب المسرحى المصرى

د. حسام عطا



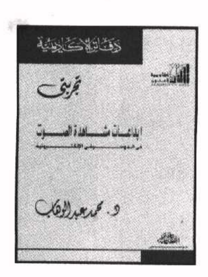
فرضياتى
لاكتشاف السينما المصرية

د. مدكور ثابت



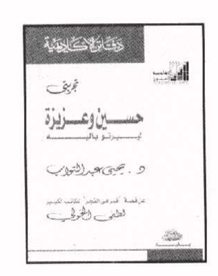
نظريتى
مشـــاهدة الصـــوت
فى موسيقى الوسائط الإلكترونية

د. محمد عبد الوهاب



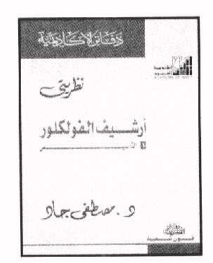
تجربتى
إبداعات مشـــاهدة الصـــوت
فى الموســـيقى الإلكتـــرونية

د. محمد عبد الوهاب



تجربتي
حسين وعزيزة
ليبرتو باليه

د. يحيى عبد التواب



نظريتي
أرشيف الفولكلور
(١) التأسيس

د. مصطفى جاد

رقم الإيداع : ٢٠٠٥/١٧٦٥٩

دار الحريري للطباعة ت: ٣٢٠١٢٨٥